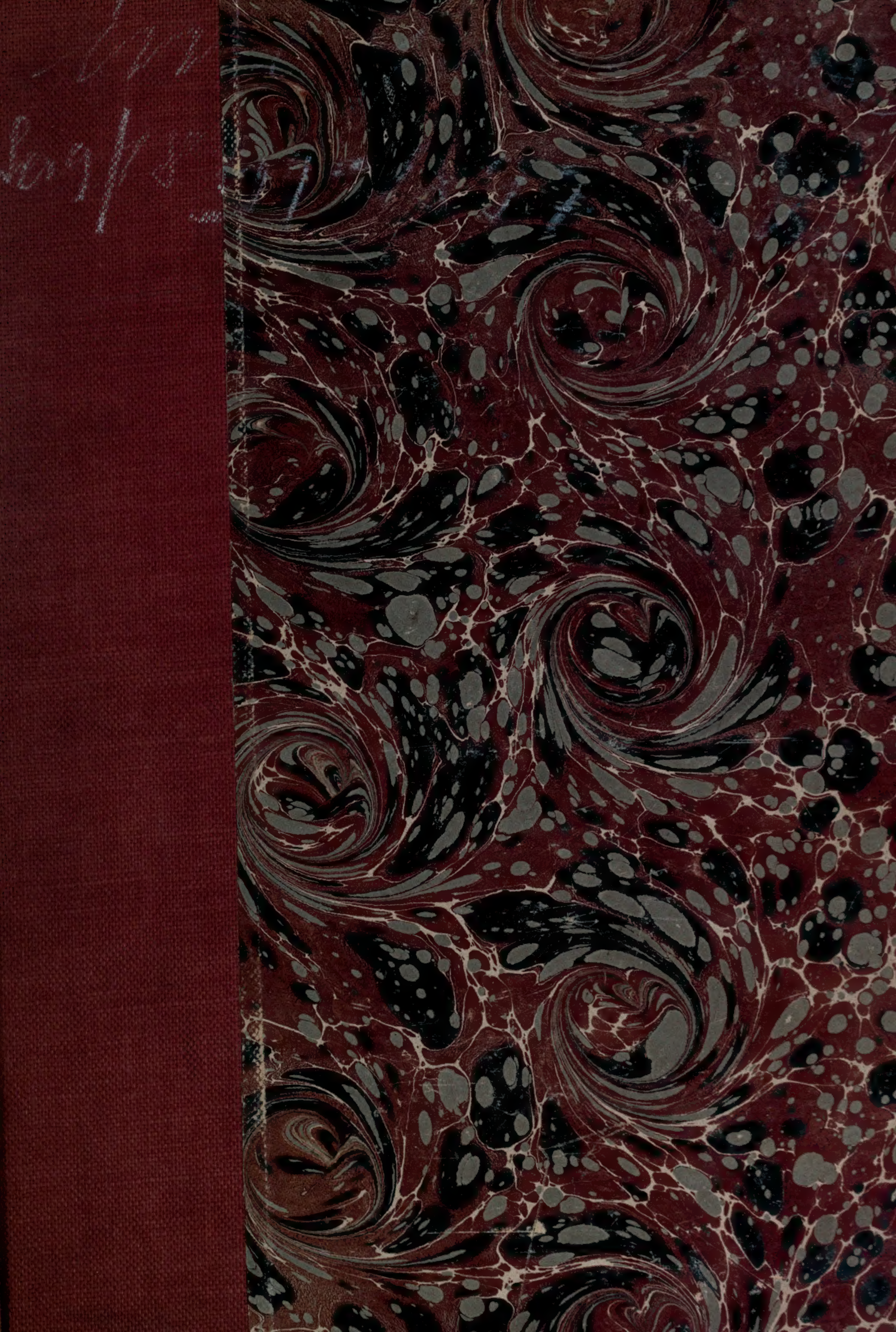


L'ARTISTE

67e ANNÉE — 1897

NOUVELLE PÉRIODE

XIV

IMPRIMERIE

DE LA

SOCIÉTÉ TYPOGRAPHIQUE

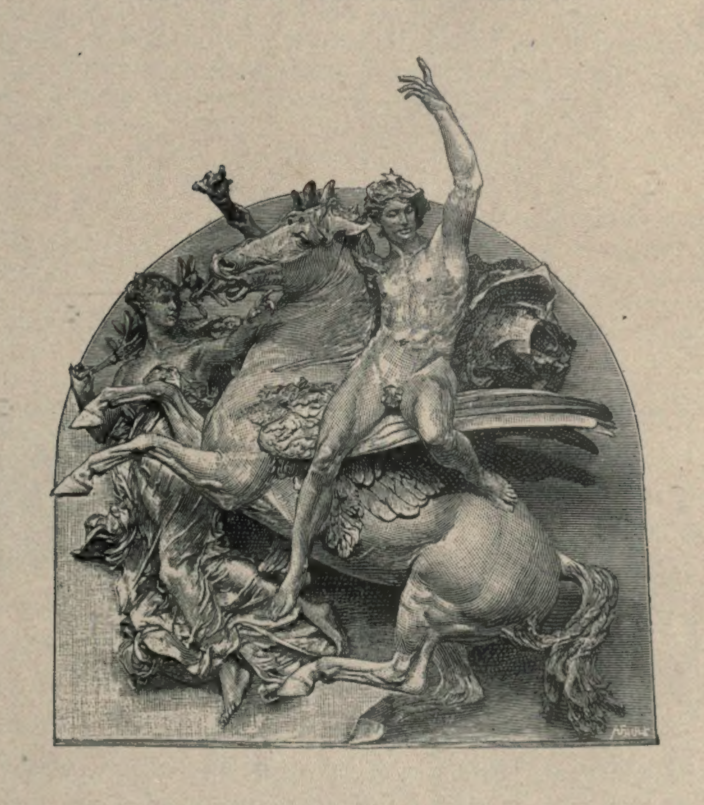
CHATEAUDUN

L'ARTISTE

REVUE DE L'ART CONTEMPORAIN

SOIXANTE-SEPTIÈME ANNÉE

NOUVELLE PÉRIODE : TOME XIV



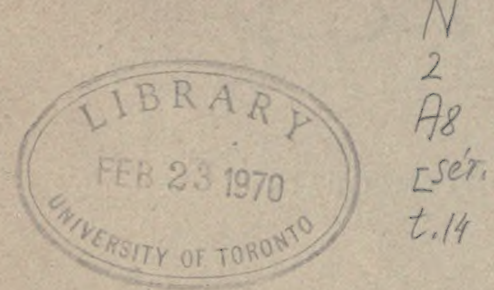
PARIS

BUREAUX DE *L'ARTISTE*

44, QUAI DES ORFÈVRES, 44

—

1897





Les Artistes aux Salons de 1897[1]

III

§ 1. L'évolution de l'âme et de la nature sur la toile : le paysage. — § 2. Gravure, sculpture, objets d'art. — § 3. Résumé. Conclusion. Quel est le bilan des Salons de 1897 ? Tendances contemporaines : naturisme et symbolisme. Préoccupation du style. Un *Carton* de Puvis de Chavannes : la tradition rajeunie.

§ 1.

> Les couleurs aussi doivent avoir leur éloquence : tout peut être symbole...
> L'éloquence des choses n'est rien que l'éloquence de l'homme...
>
> SENANCOUR (*Obermannn*).



AUT-IL se résigner d'avance à l'injustice ? Amère posture pour un juge qui ne saurait faire à des témoins trop nombreux l'honneur de les convoquer tous à la fois ; il se bornera donc à citer les grands coupables : ici, dans l'espèce, les quelques-uns qui chérissent encore assez délicatement la nature pour éviter le délit des paysages sans âme et sans style.

Les exceptions frappent toujours. Et, cependant, j'oublie le nom du peintre assez philosophe pour conclure : les rois du paysage sont Titien, Poussin, Rubens et Rembrandt ; mais je présume que ce n'était pas un paysagiste. Dans le portrait, de même, à part les biographes colorés de l'École anglaise qui ont transporté sur la toile le goût de vérité positive et de morgue aristocratique inhérent aux caractères d'une race, je trouve les plus grands parmi les peintres qui ne se cantonnent pas dans un genre : Titien, Rubens encore et Rembrandt, et Velasquez, et Franz Hals,

[1] Voir l'*Artiste* d'avril et de mai derniers.

Prud'hon, David, Ingres, Goya ne sont point des spécialistes, des professionnels du portrait, dirait notre argot contemporain; pourtant, quels portraitistes, quels lecteurs d'âmes! Aussi bien, quels « paysages » supérieurs à tel *fond* bleuissant de Léonard, au *Diogène*, au *Concert champêtre?* Non, je ne vais point tout à fait jusqu'à prétendre ironiquement que les *Lances*, de Velasquez, joyau de Madrid, que l'*Entrée des Croisés à Constantinople*, joyau du Louvre, soient des « paysages »; mais franchement je préfère leurs cadres assombris de turquoise et d'azur aux saphirs communs des pseudo-paysagistes de plein-air ou d'atelier. Les versificateurs ne sont pas toujours les vrais poètes. Un petit horizon d'un penseur nommé Jean de La Fontaine vaut mieux que toutes les *Saisons* des Saint-Lambert, que tous les *Jardins* des Abbé Delille: un trait juste l'emporte sur mille redites. L'art est discret, comme l'amour: pour découvrir la passion vraie, interrogez plutôt l'ascète que Don Juan.

Cloîtres silencieux, voûtes des monastères,
C'est vous, sombres caveaux, vous qui savez aimer!

Mais, objecterez-vous, s'il en strictement ainsi, mon article sur le paysage est déjà fait, ou plutôt cet exorde un peu déconcertant n'est qu'une précaution oratoire, une malice cousue de fil blanc pour l'escamoter; paysagistes ou témoins gênants, quand « ils sont trop », c'est fort commode, on les supprime... — Je ne dis pas cela. Foin des doctrinaires qui ne perçoivent jamais les nuances! Je dis seulement que nous avons peut-être parcouru déjà les plus savoureux paysages en évoquant l'œuvre ou le souvenir de nos maîtres, romantisme lunaire de Fantin-Latour, décor idyllique ou sanglant d'Henner et de G. Moreau. Même remarque devant les visions antiques, bois sacré de Puvis de Chavannes, soir intense et doux d'Henri Martin. Bien plus: maintenant que le paysage, jadis secondaire, a tout envahi, ne retrouvons-nous pas l'enveloppe impérieuse de son instrumentation chatoyante ou poudreuse sur la plupart des tableaux saillants, remarqués déjà, que nos ancêtres eussent rangés dans « l'histoire »? Légendes ou fictions, toiles ou fresques, les meilleurs *Panneaux décoratifs* attestent désormais l'influence de l'heure et du ciel: pour n'en rappeler qu'un, de tous le plus éloquent, l'*Automne*, de R. Ménard, est une offrande grandiose à la Nature; et le *Troupeau*,

d'accent biblique, concorde avec les *Portraits* du poète pour affirmer son respect de la vérité. D'autres encore relèvent plus étroitement de l'art pittoresque : paysage, le *Lauraguais* décoratif de Jean-Paul Laurens, paysages, les Méditerranées décoratives de Montenard [1], aussi prestigieusement azuré que Laurens demeure noblement austère ; paysages, les beaux rêves ou les bons décors. Qui peut le plus peut le moins : cette sentence est fausse comme tous les proverbes ; mais elle s'applique ici justement : pour être complet, il me faudrait remonter en arrière, retrouver les compositions ou les études des figuristes qui cultivent le songe ou qui traduisent la vie, signaler maint nocturne ou mainte vesprée dans l'envoi multiple d'un observateur ou d'un poète, et découvrir du paysage non-seulement dans les perspectives lointaines qui baignent le sentiment tendre ou menaçant des *Soirs orageux* et des *Dernières lueurs,* mais noter à chaque pas le morceau de nature indépendant de la présence des acteurs humains ; je vise surtout le Champ-de-Mars, dont les cymaises complaisantes reçoivent tout un fragment d'atelier : les « notes » auprès des « séries » ; toute la lyre.

Apparemment, certains problèmes sont éternels, puisque la fin du plus révolutionnaire des siècles devait favoriser le renouveau du *paysage historique :* alliance de mots qui sonne à l'oreille avec un timbre vieillot et touchant d'Académie Royale ou de Premier Empire ; cadre ancien qui renferme aussi les feuillées fières et les hautaines visions. Je ne sais rien de plus persuasif que ces intentions virgiliennes : astucieuses ou candides, elles accaparent l'esprit et réveillent les strophes. Les « paysages noirs » ne rebutent jamais que le vulgaire ; mais Poussin redevenant à la mode ! indice grave, et qui me réjouit en m'effrayant, depuis que les philistins se travestissent en snobs. Quoi qu'il en soit, — et l'hypocrisie n'est pas une raison suffisante pour bannir le sublime, — en regard de la prépondérance constante du paysage, la restauration plus imprévue du style devait ranimer l'antinomie : c'est une occasion nouvelle à nos deux avocats d'intervenir ; et tant qu'il y aura des discoureurs et des peintres (c'est-à-dire quelque temps encore, je crois), la question du paysage divisera les intellectuels et les sensitifs. Aux yeux des premiers,

[1] *La rade de Marseille* (Panneau décoratif destiné au palais de l'Union française à Constantinople). — Cf. *Le bassin des Tuileries* (Panneau décoratif destiné à l'Hôtel-de-Ville).

Les délicats sont malheureux :
Rien ne saurait les satisfaire,

le paysage, malgré son triomphe, reste un genre inférieur, une hérésie de l'Art, une infirmité de l'esprit humain, que les philosophes font coïncider avec la décadence du Beau : fatalement, en effet, par trois fois, la paysage n'apparaît-il point quand la formule érudite remplace l'inspiration créatrice, d'abord dans l'antiquité, vers le déclin de la période alexandrine et pompéienne, puis dans les temps modernes, au seuil de l'emphase bolonaise tâchant de galvaniser les ruines précoces de la Renaissance, enfin de nos jours, en tout un siècle original et déréglé ? Depuis le Romain Ludius, contemporain d'Auguste [1], jusqu'au Japonais Hokusaï, contemporain de Napoléon, n'est-il pas l'auxiliaire habituel des *Ryparographes* qui remplacent le grand art par le petit genre, le sentiment par l'accessoire, l'idée par l'image, la transfiguration de l'homme par la copie des animaux ? Au contraire, depuis le jeune Apelles jusqu'au vieil Ingres, les vengeurs du style ont toujours suspecté les sortilèges du paysage ; et Poussin ne l'a magnifié que pour le contenir. — Scrupules de penseurs, qui font voir précisément trop de délicatesse, aux yeux moins platoniciens des novateurs qui chantent, avec les Goncourt, « la victoire de l'art moderne » : à l'heure où tout s'épuise et se fane, où la peinture religieuse ou littéraire retombe dans les pièges séniles du poncif, c'est au paysage seul qu'il importe de confesser spontanément l'âme contemporaine, de fixer sur la toile blanche les si fugitives métamorphoses de l'esprit toujours en marche vers l'inconnu de l'avenir et du mieux, de suspendre à la cime enfiévrée des nues les mélancolies blêmes ou les ivresses resplendissantes de nos états intérieurs ; avec le paysage la réalité devient poésie.

Je n'insisterais point de la sorte sur ce duel de mots, — car les œuvres demeurent quelquefois, mais les paroles volent toujours, — si les deux dogmatismes rivaux ne répondaient pas en effet à une distinction d'art réelle, toujours bien tranchée : aujourd'hui même, après tous les espoirs et toutes les déceptions du siècle, il est facile de reconnaître, — en face des derniers naturalistes qui n'hésitent guère « à se crotter » pour saisir au vol un effet rapide, une impression brusque, sous la rosée des crépuscules ou

[1] Cf., sur Pyréicus le Ryparographe et Ludius, le père des paysagistes, Pline l'Ancien (*Hist. Nat.*, livre XXXV, § 37).

le brouillard des aubes, — les nouveaux venus plus dédaigneux qui, sans revenir aux bucoliques enfumées du Consulat et de l'Empire, ne récuseraient point l'épigraphe naturellement latine du vieux paysage historique, telle qu'un analyste a su la définir avec bonheur[1] :

Sicelides Musæ, paulo majora canamus ;
Non omnes arbusta juvant humilesque myricæ :
Si canimus sylvas, sylvæ sint consule dignæ[2].

C'est le début de l'églogue virgilienne et prophétique à Pollion : « Muses pastorales, élevons la voix ; l'humilité champêtre n'est point du goût de tout le monde : si nous chantons les forêts, que les forêts soient dignes d'un grand homme ! » Consigne aristocratique, qui sied aux revenants de l'idéal, aux lettrés de l'ancien régime pittoresque et des Versailles majestueux ; formule brève, qui résume à propos cette préoccupation de dignité souvent réintroduite dans le paysage poétique ou pictural, de respectabilité, diraient les Lords d'outre-Manche, et qui veut faire d'une riche campagne une sorte de symphonie héroïque pour fêter les mânes d'un héros ou le passage d'un dieu. Le paysage historique est le décor des lectures savantes. Les élégiaques lui préfèrent une symphonie pastorale où le grand air souffle librement en nappe d'or ou en tempête. Et de ces deux psychologies rivales est née la moderne révolution du paysage.

Deux âmes, deux arts. Le paysage ancien et la grande peinture, dont le paysage historique n'est qu'un rameau détaché, marquaient la domination de l'homme sur les éléments : la cosmogonie grecque prêtait la souveraine beauté de la forme humaine à toutes les forces mystérieuses, la statuaire blanche dépassait l'obscurité des verdures confuses ; aux champs, près des ruches, ou dans la banlieue plus harmonieuse du Céramique Extérieur, le poète ou le sage s'arrêtait moins pour admirer l'or vert des platanes que pour parfaire sa pensée ; le jardin de Platon, comme le parterre de Le Nôtre, est un acte de volonté, de suprématie, de main-mise orgueilleuse sur le chaos des choses ; dans le vaste procès toujours pendant qui reconnaît tour à tour la supériorité de l'art sur la

[1] André Michel, dans son puissant livre, trop modestement intitulé *Notes sur l'Art moderne* (*Peinture*), (Paris, Armand Colin, 1896), et que nous réservons, avec l'*Ame antique* du poète Marc Legrand, pour une étude ultérieure.

[2] Virgile, *Bucoliques*, IV, vers 1-3.

nature ou de la nature sur l'art, les Anciens et les Renaissants, même parmi les premiers paysagistes enivrés de Venise ou de Bologne, accordaient au personnage humain la première place : c'est « la main qui obéit à l'intelligence », selon le vers de Michel-Ange, trop anatomiste et trop philosophe pour ne pas être un des plus farouches adversaires du paysage ; et, trois siècles après lui, Chenavard, son héritier morose, ne se laissera point séduire par les voix nouvelles exhalées du Grand Tout. — Le paysage moderne, au contraire, et l'art familier, dont le paysage et la musique sont des boutures luxuriantes, signalent de plus en plus, en dépit des conquêtes de la science, la reprise de l'âme par l'univers. L'homme n'est plus le prince du décor, mais un passant infime, une tache informe en la symphonie maîtresse, aux mille nuances ; sans doute, même invisible, il est toujours présent, sinon par sa volonté, du moins par sa mélancolie qui vibre à tous les accords et qui les transforme à son gré : de là, les correspondances subtiles et les rapports mystérieux. Et n'est-il pas curieux de noter parallèlement que, si l'apparition du paysage coïncide avec la décadence du grand art, sa floraison ne date que des premiers troubles conscients de « l'âme triste » ? C'est l'amertume et la névrose modernes qui ont traduit, par la soudaine royauté d'un genre, les liens magiques qui les asservissent voluptueusement à la tyrannie bien-aimée de l'automne ou du crépuscule. Le mal trop fameux du siècle est né paysagiste. Le paysage ne parle de l'homme, et l'œuvre, de l'artiste, que pour avouer l'abdication de Renaud devant une Armide. Qui célébrera dignement le centenaire de leurs noces fatales ? Et quand l'aristarque de 1791 affirmait, au premier Salon national et libre : « Je ne vous dis rien du paysage, c'est un genre qu'on ne devrait pas traiter, où il faudrait des tables grandes comme l'espace pour en exprimer les vérités [1] », — pouvait-il soupçonner seulement que la lignée des Obermann et des Beethoven serait plus nombreuse que les étoiles dans la nuit ?

[1] L'anonyme des *Lettres critiques et philosophiques du Salon de 1791*, et qui poursuit : « Je m'en rapporte en cela à l'homme de la nature ; quand on lui dirait que les quinze lieues d'horizon qu'il voit de sa chambre, le ciel, les montagnes, les fleuves, la mer, les chênes, qui l'environnent, sont enfermés dans six pouces carrés, je crois que la réponse serait un gros éclat de rire, s'il ne prenait pas un bâton... » — Quelle esthétique et quel style ! Un échantillon de la critique d'art, il y a cent ans, cité par Alfred Sensier dans sa belle *Étude sur Georges Michel* (Paris, Lemerre et Durand-Ruel, 1873), que Paul Mantz estimait très haut.

Nous ne possédons plus ni le rêveur Obermann, ni le dieu Beethoven ; et l'héritage lumineux du divin Corot s'est émietté comme un fief dont la couronne est trop lourde pour un seul front : après les maîtres, après les aïeux géants, voici l'ère du morcellement, de la féodalité pittoresque; et, des premiers romantiques au mysticisme renaissant, plus d'une fois les incursions des âmes du Nord sont venues troubler le ciel de nos convictions latines et conquérir nos rives. Orchestre et paysage sont comme l'onde où se mire le rêve d'une époque.

Toujours est-il que, devant l'ensemble d'une année d'art, résultat et conséquence de causes séculaires, l'esprit se plaît à revivre le passé des théories et des origines, à ressusciter sans trêve une histoire qui se tient pour ainsi dire en partie double, les classiques appuyant sur la déchéance qu'un amour trop servile de la nature inflige à la vieillesse des hautes conceptions immortelles dont le printemps grandiose ou frivole enfanta le *Diogène* idéal et l'*Embarquement pour Cythère ;* — les modernes insistant sur les bienfaits de l'émancipation progressive qui a doté la palette rustique de tous les frissons amoureux de l'atmosphère au détriment des noirceurs emphatiques et des songes guindés : c'est le doit et l'avoir du paysage ; et, comme tous les comptes, celui-là diffère selon les contestants ; l'expertise n'est pas achevée, si jamais elle peut l'être. Et quel arbitre invoquer, sinon l'invincible instinct de quelques poètes ?... Mais, si des nuages de l'esthétique on redescend aux perspectives de l'histoire, le regard aperçoit moins l'antagonisme rationnel entre le paysage de style héroïque et le paysage de familiarité rurale, que la suite logique et nécessaire des causes qui enchaînent la série polychrome et variée des efforts : vaste panorama, qui se déroule irrésistiblement à perte de vue, depuis les lointains bleuâtres des naïvetés primitives jusqu'aux robustesses verdoyantes des audaces nouvelles, pour aboutir au point précis de l'évolution.

Le paysage au Salon de 1897 : voilà donc un nouveau chapitre d'une histoire toujours accrue, d'un volume jamais fini ; et, chaque printemps, l'historien d'un genre pourrait enrichir sa monographie d'une plaquette inédite, où les répétitions seraient peut-être plus abondantes que les chefs-d'œuvre. Malgré le temps impitoyable, un an ne suffit pas à tout modifier de fond en comble ; mais il demeure attachant, pour des spécialistes, de noter seulement des

points de vue, des aspects nouveaux, des recoins de verdure ou de pensée qui se dérobaient jusqu'ici, de marquer derechef, sans se relire, le diagramme d'un courant constant sur la toile. Comprendre est une des voluptés de notre voyage ; la vie ne vaut que par l'idée. Qu'il s'agisse du portrait d'une physionomie pensante ou d'un site, l'intérêt ne se dément pas ; et, dans le toujours idéal *Musée du paysage*, le conservateur imaginaire que nous nous instituons d'office rivalise de zèle avec son collègue des portraits (je crois qu'il faut recourir aux chimères pour échapper aux sinécures) : quels nouveaux chefs-d'œuvre ou, du moins, quelles bleuettes intéressantes pour la suite ininterrompue de l'évolution placer enfin sur la cymaise de la petite salle nouvelle inaugurée chaque année quand les Salons ferment ? Quelle gerbe menue recueillir, ou quelle belle moisson ? Et à quelles semailles peuvent-elles répondre ? Quelle âme auguste ou triviale dénonceront-elles ? Bref, comme dirait Victor de Laprade, quel est notre sentiment actuel de la Nature ?

Déconcertante question, surtout en présence de la diversité multicolore d'où le diapason de l'unité ne se dégage pas en note claire ; je demande le *la*, errant éperdu dans le dédale papillotant des travées. Maints cadres se heurtent avec le tumulte discordant d'un orchestre qui s'accorde ; les prés, les ciels, les eaux, les monts, les étés, les hivers, les soirs, les matins voisinent pour le déchirement des yeux. Le savant infatigable assure qu'il faut s'arrêter : je suis tout prêt à écouter la sagesse. S'arrêter, c'est choisir. D'autant que chaque année d'exposition recèle et contient, pour qui sait voir, un Salon du paysage, un Musée tout fait, qui, en d'étroites limites de temps et d'espace, groupe et résume les vestiges, les ruines parfois, de tout un siècle pittoresque, comme ces romans « d'histoire naturelle et sociale » qui confrontent, en quelque cinq cents pages, quatre générations d'hommes. Inutile de fouiller compendieusement les archives pour y réveiller les traces poudreuses du passé : l'histoire est là, sous nos yeux, vivante et visible ; Walküre endormie, elle n'attend que son vainqueur. Et les phases successives, les métamorphoses à la fois imprévues et fatales d'un genre sont écrites sur les envois limpides ou fuligineux des vieillards, des adultes ou des jeunes. Depuis plusieurs années, j'aime à tempérer les joies luxuriantes de l'avril par ces mélancolies évoquées des lointains ; pour l'analyste, le divertissement de

l'analyse persiste et grandit ; que n'a-t-il assez d'érudition sympathique pour communiquer à ses lecteurs les captivantes visions qui l'enflamment ! Et l'intérêt s'accroît de ce fait singulièrement remarquable que, dorénavant, pareilles tendances semblent réconcilier les vétérans avec les recrues d'avant-garde, naguère divisés. Une conformité d'horizon rapproche les climats et les points de vue les plus divergents. Hier, on s'éparpillait ; aujourd'hui, l'on se concentre ; les efforts disséminés se coalisent pour la conquête ambitieuse d'un même spectacle entrevu. On marche parallèlement vers un seul avenir[1].

Faute d'évocations, voici quelques documents. D'abord, un petit tableau synoptique à l'usage des pointilleux déjà nommés, qui semblent attacher beaucoup de prix aux filiations extérieures et qui jurent, bon gré mal gré, de nous relier sur le tard à nos classiques origines. Fort louable est l'intention ; et le projet ne paraît plus insoutenable. Cette généalogie du paysage exaucera-t-elle tous les vœux ?

(Voir la page suivante).

Des noms, des mots, s'écrierait le philosophe princier d'*Elseneur* dont J.-Ch. Cazin nous a fait entrevoir sous un éclair blême les murailles nocturnes [2] : mais les noms parlent comme les pierres, pour qui sait entendre ; les mots parlent comme les formes. Libre aux amis des comparaisons de faire dialoguer ces groupes insipides qui mettent face à face les inspirations les plus tranchées ou les rapports les plus inattendus : est-ce un effet de l'indulgence paternelle que je ressens à bon droit pour mon petit tableau, mais l'arbre ancestral des *Rougon-Macquart* ne me paraît guère plus suggestif ; n'éclaire-t-il pas d'une lumière vive les mariages de convenance ou d'amour, contractés par le génie et la tradition, et produisant des fruits amers ou savoureux ? La série des parentés n'établit point seulement l'obéissance passive aux règles éternelles ou bien aux conventions transitoires, mais surtout l'acte primesautier de l'individu rebelle au joug : et le seul nom de Corot me dispense de commentaire. « Élève de la nature et de la méditation », diraient les critiques sensibles de l'An V, et cette formule serait plus vraie du poète de *Biblis* que du citoyen Baltard...

[1] Cf. les conclusions du *Paysage dans l'Art* (1891-94), et de nos *Salons* précédents.
[2] *Elsinore*, d'après Shakespeare. (Cercle de l'Union artistique, février 1889.)

TABLEAU DE L'ÉVOLUTION DU PAYSAGE 1789-1897

Vien.

Valenciennes. David.

J.-V. Bertin. Ingres. Drölling.

Michallon. Corot. Rémond. Paul Flandrin. B. Menn A. de Curzon. Jules Breton. Baudry.

Théodore Rousseau. A. Baud-Bovy (Suisse). Émile Breton. E.-R. Ménard.

Ravier (de Morestel). Français. Appian. Bouché. Demont. Dauchez.

Hareux. A. et P. Buffet. M. et Mme Duhem. Ulmann.

Jean Achard (Isère). Th. Couture. V. Maire (Jura). Paul Huet. Lecoq de Boisbaudran.

Harpignies. Manet. Puvis de Chavannes. Pointelin. René-Paul Huet. Cazin. Fantin-Latour. Legros. Lhermitte.

M. Leliepvre. A. Gosselin. Henri Foreau. P. Lagarde. Ary. Renan. G. Costeau.

A. de Lalobbe.

Léon Cogniet. Jules Dupré.

Allongé. Cals. Hervier. Auguste Boulard. Grandsire.

Émile Boulard. G. et L. Griveau. Prinet.

Margueré.

Souvent, le nom du professeur n'est là que pour la forme et pour l'équité : mais, avocat du dessin, ne soyons pas non plus injuste envers la forte éducation que les maîtres donnaient à leurs impatients disciples pour corroborer inconsciemment leur envolée future, et dont le déclin progressif a conduit les mieux doués aux ébauches incomplètes ou aux pires folies. Remarquons aussi, — ce qui confirme nos pressentiments du début, — les influences nombreuses et diverses que les figuristes ont toujours exercées sur le paysage : il y a fort peu de maîtres-paysagistes qui n'aient jamais su bâtir une figure ; Ruisdael et Claude sont les exceptions de la règle ; encore étaient-ils en relations perpétuelles avec les peintres de silhouettes et d'animaux. Enfin, aux deux bouts de la chaîne, l'alpha concorde avec l'oméga pour définir ce renouveau séculaire du rhythme et de la forme que ne purent étouffer de longs ans d'extravagance heureuse ou de trivialité : *C. Q. F. D.*, concluent les géomètres.

Puisque tous les âges se trouvent représentés, le salonnier de 1897 n'aura qu'à rétablir un peu d'ordre ; et voici, d'abord et toujours, l'indomptable ancêtre Paul Flandrin, l'Ingriste lyonnais de qui feu Alfred de Curzon savait apprécier loyalement la longue patience : allez voir les innombrables études qui décorent son vieil atelier de la rue Garancière, m'écrivait-il, et vous serez étonné d'un pareil labeur. Paul Flandrin est l'aïeul des classiques ; il a quatre-vingt-trois ans, et il travaille : que sa manière date un tantinet, quoi d'étonnant ? En 1855, déjà, sa conscience assombrie du détail semblait « un peu lourde » au doctrinaire Eugène Loudun [1] ; elle me touche, à présent, comme un dernier écho de rêves abolis. Le vieillard croit et espère : et sa foi poussinesque impose le respect. L'École de Lyon n'a jamais failli dans le culte des grands souvenirs. C'est pourquoi je corrige volontiers par une pensée fraîche la froideur trop dure et refrognée des fiers petits cadres, interprétations de la nature : *Environs de Crémieux (Dauphiné)*, — *Bords du Rhône, aux environs de Vienne.* « Le Rhône, ce diantre de Rhône » comme disait gaillardement Mme la marquise de Sévigné : c'est lui qui consacre enfin l'apothéose du vieil Harpignies. Pour la seconde fois, depuis sept

[1] *Exposition Universelle des Beaux-Arts : le Salon de 1855* (Paris, Ledoyen, 1855).

[2] La première médaille d'honneur enfin décernée au paysage fut remportée au Salon de 1890, par Français.

ans, le paysage obtient la médaille d'honneur, espoir de Corot. Et je voudrais retrouver exactement le distique où Malherbe, ce Poussin des poètes, décrit d'un trait le « safran » que le soir apporte de la mer, pour nuancer ce puissant pli de terrain qu'illumine le miroir profond de l'eau calme. Le critique qui nomma le peintre l'Ingres des arbres devait être lui-même un poète, car, depuis Théodore Rousseau, nul regard n'a mieux deviné la musculature vigoureuse des chênes qui penchent leurs bourgeons printaniers sur le cuivre amorti du couchant. L'onde étincelle discrètement sur les cailloux d'un petit torrent : largeur et vérité, il y a là un morceau exquis ; le fleuve n'est pas encore le géant qu'il sera plus loin ; une sérénité morose encadre la chaude atmosphère ; et le rhythme un peu dru des masses verdâtres s'arrondit sur l'horizon noir. Aux *Bords du Rhône* je préfère pour ma part la *Solitude* non moins imposante et plus limpide, où vibre majestueusement l'accent des aquarelles romaines et des horizons latins. Un parfum de Rome a traversé les monts : et le peintre affectionne l'heure triste, un peu terne, où l'automne dénude âprement l'ancêtre végétal, le chêne ou le hêtre ; parfois, il se retourne et délaisse l'or rougi de l'occident nuageux pour l'orient violet du lever de lune : deux aspects d'un même instant ; mais, toujours, il demeure nerveux et précis jusqu'à l'austérité. Cependant, le Grand-Maître de la Rose+Croix ne veut rien entendre : « Le paysagiste est un impuissant », s'écrie-t-il ; « c'est l'homme qui ne dessine pas, ne conçoit pas, et qui croit voir, mais ne voit pas davantage... Ces agronomes et géographes seraient plaisants, s'ils étaient moins nombreux.... » D'accord, mais n'est-ce pas une raison de plus pour sauver le bon paysagiste, j'entends celui qui dessine et compose, qui fait œuvre d'art en mariant la précision au sentiment ? Donc je ne puis continuer avec le Sâr : « Quand on songe que M. Harpignies, pour n'en citer qu'un, a passé sa vie à peindre des feuilles d'arbres, on peut douter de son entendement... [1] ». Ici, les passionnés ou les mages me semblent excessifs en condamnant sans appel la conscience robuste de « l'honnête Harpignies » [2] ; à leurs dédains j'oppose, en

[1] Sâr Péladan, *L'Art idéaliste et mystique* (Paris, Chamuel, 1894).

[2] Critiques et réserves de Chesneau, en 1867, en 1878 ; — alors, Camille Lemonnier s'est montré plus équitable en reconnaissant le mérite loyal d'un Harpignies, d'un Laurens. L'art est difficile, la critique aussi....

saluant une verte vieillesse éprise d'eurythmie, l'aveu plus opportun d'un intellectuel : « Aimons les arbres [1]. »

Assurément, aucun de nos paysagistes, quel que soit son âge ou son rang, ne retrouve en lui, devant l'émotion des choses, cette flamme sacrée qui transfigurait la phalange rustique de 1830 ; mais le sens du Beau n'est pas évanoui pour jamais. Et, des hauteurs du paysage architectural qui reflète jusqu'à nous l'âge d'or des grandes époques, il est captivant de découvrir encore, en un même Salon, les étapes successives du paysage contemporain : derniers linéaments des classiques, dernières fièvres romantiques dont les premiers orages s'amoncelèrent mélancoliquement sous le ciel brumeux des Pays-Bas, morceaux décalqués sans conviction par le réalisme, sensations exaspérées sans frein par l'impressionnisme, enfin, réaction prévue, souvent excessive à son tour mais salutaire, au nom de l'arabesque trop longtemps bannie ; chaque moment pictural répondant à un état passager des arts et des âmes.

Français, qui vient de mourir[2], marquait justement le point d'intersection pittoresque entre les diverses catégories du paysage : Lorrain, comme Claude, membre de l'Institut, comme Cabat, il représente, avec ce dernier, la transition tempérée, délicate, élégante, bien française, entre le culte ancien pour le Temple de la Sibylle et l'amour nouveau pour la chaumière. Longtemps, Cabat fut accusé d'apostasie : les classiques le trouvant trop tiède et se rappelant ses débuts révolutionnaires de 1834, au bord de l'*Étang de Ville-d'Avray* [3], les novateurs lui reprochant d'avoir déserté pour le bocage virgilien les vergers d'Aumale ou les chaumes de Tendu ; plus heureux, Français passa sans encombres de Bougival à Pompéi, toujours amoureux, toujours correct ; et *Daphnis et Chloé* souriaient à ses vieux ans. Ces alternatives sont bien dans le génie de notre race. « Le paysage académique avait du bon ! » aimait-il à nous répéter, le matin, dans l'atelier riche et clair, tout en détaillant avec la plus auguste bonhomie comment le commis Corot, son bien-aimé maître, s'était émancipé courageusement en pleine campagne de Rome, sous le regard ému du fier Aligny... Ces souvenirs se colorent en moi tristement, devant l'énorme crêpe qui désormais plaque un premier plan trop noir aux deux

[1] Maurice Barrès (le *Journal* du 6 janvier 1893).
[2] A Paris, le vendredi matin 28 mai 1897, à l'âge de 82 ans et demi.
[3] Musée du Luxembourg.

minuscules *Études* un peu grises de la vieillesse encore sûre de sa main, l'une datée de 1872, une *Vallée de Cernay*, grasse et verte, l'autre, de 1881, un *Ravin de Gébard (val d'Ajol)*, où le noir profil du petit chasseur disparaît sous la sapinière, — toutes deux d'une touche patiente et précieuse, de cette écriture fine de poète homme du monde qui se promène sous la lumière ou s'enfonce dans les bois avec le sourire d'un Theuriet. Le style répond à la pensée : j'exhume de mes tiroirs ce billet qui confirme la sagesse du peintre ; c'était en septembre 1892, à propos d'une consultation restreinte, inédite, que j'avais risquée pour connaître l'avis des paysagistes sur le paysage, après avoir mis le mot fin à mes personnelles recherches ; et que le lecteur se rassure, car je reste persuadé que seule notre homonymie avec le gendre d'Alphonse Karr, un assidu de la Côte d'azur, nous a valu cette familiarité des grands :

Paris, samedi.

Mon cher Bouyer,

Vous me demandez de vous dire ce que je pense sur le paysage moderne comparé à celui du Poussin et de Cl. Lorrain.

Il faudrait plus de temps que je n'en ai en ce moment pour traiter cette question.

Pourtant je vous dirai que les grands initiateurs dont je viens de prononcer les noms ont, de prime abord, porté cet art à la perfection. Ils ont trouvé la grandeur et la beauté parce qu'ils s'appuyaient sur la forme et sur le sentiment des proportions. L'École de 1830, avec Corot, Rousseau et Dupré, a cherché et trouvé la vie dans la nature et la couleur ; mais en perdant du côté de la grandeur et de la noblesse. Quant aux actuels, à quelques exceptions près, la recherche de la lumière ou plutôt son abus à l'exclusion de la forme, de la proportion, me fait craindre qu'ils ne tombent dans l'absurde et le néant.

Il me faudrait développer ; mais je n'ai que le temps de vous serrer la main.

L. FRANÇAIS.

Après Alfred de Curzon, voilà Français qui nous quitte pour le paradis des paysagistes : j'ose estimer qu'Harpignies sera tout désigné pour obtenir son fauteuil à l'Institut ; qui représentera la tradition, sinon celui qui l'honore ? Et que disais-je que le libre émoi du romantisme ne chantait plus obscurément sur la toile ? J'oubliais Pointelin, ses victorieux pastels : après Courbet, après

Bavoux, l'ami très méconnu des rochers, le poète jurassien fait rendre une note personnelle aux ténèbres humides des *Prés moussus*, des *Aubes grises* ; le peintre de la *Forêt mouillée* (1888) rivalise avec les magiciens ténébreux du vers ; il appartient à la pléiade. Mais cet accent de lamartinienne poésie ne tressaille jamais mieux que sous le verre protecteur des hachures mystérieuses : et notez d'abord le vague prémédité des titres généraux, *Arrière-saison, — Soir,* synthèses mélodieuses qui ne retiennent des profondeurs de la sainte nature que la musique aérienne des formes et la majesté consolatrice des teintes, au lieu de temporiser dans les détails oiseux d'un portrait. La gamme des crayons colorés devient le clavier d'une symphonie presque monochrome. Pointelin demeure notre maître-paysagiste parce qu'il exalte le paysage. Et des filigranes d'ambre et d'or précisent vaguement la structure devinée des masses frissonnantes sous le baiser des fonds d'opale. Ces deux pastels datent la survivance des poèmes : duos silencieux d'un regard avec l'ombre. Et non loin d'une série de petits romantiques [1] dont la vieillesse garde quelque pâle reflet du drame des heures ou de la tragédie des ciels, je note un menu *Courrières,* de Jules Breton, qui réédite le *Crépuscule* rose au bord du canal mélancolique d'il y a trois ans, je rends grâce à Cazin dont la maîtrise vaut l'amertume : le confident ému des *Errants* sait le morne murmure des orages prochains, le vol effrayant des nuées basses, le cristal argentin des soirs ouatés, le froid pâli des septentrions. Pointelin grise comme un soir d'automne ; Cazin oppresse comme un soir de neige. L'Artois garde jalousément ses poètes.

Certaines heures, tels certains climats, sont favorables à l'éloquence : en face de la *Lande au crépuscule,* stylisée par Wallet, j'admire le *Lever de lune au cap d'Antibes,* de Zuber, le plus complet peut-être des paysages peints du Salon. D'alsacienne origine et d'éducation classique, le peintre a eu maintes fois la main heureuse, depuis l'année 1878 où sa juvénile intelligence du paysage historique égarait *Dante et Virgile* sous la nuit verte aux grès pâles : sympathique souvenir d'adolescent que je ranime sans crainte devant l'hostie d'or qui monte parmi les lilas du crépuscule,

[1] Appian, peintre et graveur comme Daubigny, son maître, — avec un *Commencement du crépuscule* sur l'étang, dans la note bitumineuse et mauve ; — Yan Dargent, Flahaut, Grandsire, Allongé, Octave de Champeaux, Ferdinand Chaigneau, fidèle à Barbizon, etc., etc.

composition de style linéaire et de poésie mauve ; de sveltes ramures se foncent sur la pénombre claire du bois d'oliviers infléchi sous le ciel ; une lueur frisante estompe les hautes herbes ; les taillis s'agrandissent ; et les noblesses du midi grec se féminisent voluptueusement à l'instant des songes. Au cap d'Antibes, un classique serait plus dur, une impressionniste plus hâtif : mais l'harmonie ne ferait pas mieux sentir sa présence. De même que les deux pastels de Pointelin, avec plus de contour et moins de morbidesse, une pareille toile brille absolument, sans distinction d'histoire ou d'école. Zuber, qui garde un penchant pour les tourmentes orageuses (ses meules en font foi[1]), a trouvé dans le silence lumineux une occasion d'œuvre d'art.

Si l'or mauve des éclosions lunaires compte ses victoires, le saphir argenté des blonds nocturnes inspire souvent le sonnet qui prévaut sur de longs poèmes : il s'intitule aujourd'hui le *Fleuve ;* c'est un étranger qui le signe, un étranger francisé par ses études et par son séjour, un Américain de Boston, porteur d'un beau nom : Harry Van der Weyden. Depuis J.-B. Jongkind l'admirable et son excellent continuateur, Eugène Boudin, maintenant séduit par *Venise* et qui a si fort avancé le problème de l'impression dans la lumière, les peintres de la nuit[2] reforment chaque printemps un petit groupe impromptu que j'aime à suivre à travers les vieilles villes peureuses ou sur les flots phosphorescents : mais le *Fleuve,* qui est « l'âme du paysage[3] », les a vaincus sans effort ; ce rien de quelques centimètres carrés recèle la magie d'un diamant bleu : un rivage noirâtre sépare indistinctement l'eau du ciel ; et l'étrange reflet de la lune invisible se déforme en un miroir triste. C'est bien là que les peintres coloristes et qui pensent pourraient commenter le pouvoir évocateur de la peinture : la couleur éveille le rêve. N'est-ce pas un original d'Extrême-Orient qui fit exproprier une maison voisine qui lui masquait le clair de lune ?

[1] *Journée orageuse (environs de Fontainebleau).*

[2] Voulez-vous des noms ? — Je rouvre mon calepin : Fritz Thaulow, Edward Rook, Arsène Dubois, Henri Havet, Chudant l'impressionniste, G. Guignard, M. et Mme H. Duhem, Mouthon (*paysage historique,* de l'atelier Gustave Moreau, déjà nommé), etc. — Je cite mes souvenirs : Nozal (*Nocturne, plage de Berck-sur-mer*), d'allure nuageuse et décorative, à la Tempesta ; Bouché (*Rue de village, le soir*), agreste et profond ; Hareux (*Le bourg d'Aru, effet de nuit*), robuste et saisissant comme au Luxembourg ; une remarquable marine norwégienne d'Otto Sinding (*Nuit d'hiver, à Lofoten*).

[3] Alphonse Daudet.

Japonais ou Occidentaux, tous les rêveurs goûteront au bord de cette onde le miroitement de la fumeuse illusion. Au demeurant, le peintre est un figuriste, sa *Primevère* l'atteste ; il met dans un rien le parfum latent de la forme ; le Nord et l'ombre le fascinent, et, depuis 1891, je comprends mieux grâce à lui le frisson lunaire des *Soirs d'été.*

Harry Van der Weyden inaugure la série des étrangers voyageurs; et, de toutes parts, l'accent du coloris poétique rattache nos regrets à nos espérances : devant les nuits claires du pôle et les soleils de minuit, J. Humphreys-Johnston recherche aussi hardiment le décor reposant et pur qu'Alexander Harrison retient en pleine mer les anomalies incendiées d'incarnat ou de chrysoprase ; tandis que, même au loin, dans les Venises exotiques où les jonques voguent dans la splendeur du fleuve matinal, nos compatriotes restent des observateurs moins enivrés que scrupuleux [1]. Le voyage enrichit les yeux sans modifier le caractère. Et si les éblouissements méridionaux favorisent le tumulte [2], les Venises flamandes appellent les chuchotements : G. Rodenbach a pour confrères les peintres attendris des silencieux béguinages et des canaux en ville morte [3]; ici, l'accent de nature concorde avec les dévotions contemporaines; Bruges et Gand sont l'asile des regards moroses et des pensées veuves ; et l'âme de l'artiste est désormais si fort encline à revivifier le plus banal des spectacles qu'une simple « impression » rapide, un *Dégel,* du Gantois nouveau-venu, Georges Buysse, prête un je ne sais quel charme à ses arêtes de neige fondante sur les notes rouges de la froide cité. Le paysage, qui paraît uniquement extérieur, impersonnel, est peut-être le plus subjectif des genres : combien ces aspects, qui ne touchent nos yeux que par leurs qualités pittoresques, doivent émouvoir autrement l'artiste ou le citadin du Nord, tous ceux à qui ces choses muettes redisent un fragment de leur existence, une minute heureuse ou découragée de leur passé ! Seulement, ce point de vue relève moins de l'esthétique que de la psychologie ;

[1] Français voyageurs : Gaston Roullet (*En rivière de Hué, Annam*) ; Marius Perret (*Les piroguiers de Guet N'Dar, Sénégal*) ; Paul Buffet (*Entrée du palais du Ras Makonnen ; Harrar, Abyssinie).*

[2] *Les porphyres rouges du Trayas,* par Henri Rovel.

[3] Georges Buysse, Trémerie, Willaert, — Marcette exprime l'aspect tragique de la mer du Nord, Franz Courtens le côté plantureux des campagnes de Flandre. — Notre Cazin est proche parent de ces peintres, je parle des trois premiers.

le paysage serait alors moins un art qu'un prétexte de beaux souvenirs : la vieille mélodie d'enfance qui surexcite Tristan moribond n'a pas besoin d'être divine pour être touchante ; est-elle une belle chose, en dehors de son accompagnement moral ? Un cri d'amour ne remplace pas un beau vers ; il n'est un chef-d'œuvre que pour l'amant. Que deviendrait l'humble village, sevré de l'amour natal ? Mais l'intrinsèque Beauté se pose impérieusement parfois sur la crête d'un grand nuage, pâle voyageur dont Jacob Van Ruisdael ou les poètes anglais aimèrent à questionner la destinée vagabonde : heureux le pinceau qui sait en retenir pour longtemps, sinon pour toujours, le rhythme éphémère et vivant comme nous ! Nommons donc le Flamand Paul Kuhstohs dont le majestueux cumulus irisé sur les flots menaçants aurait intéressé William Turner de qui le dernier soupir fut un acte d'adoration pour le soleil ; la « gloire du néant » se dore à ses plans capricieux [1] ; et, plus bas que les pâturages ou les glaciers alpestres où s'aventure Baud-Bovy, le chantre de la montagne, un Génevois, Albert Gos, modèle avec passion le galbe éloquent d'un passant de l'azur [2],

Un nuage aux contours arrondis et moelleux

que nous décrit le *Paysage* inégal, mais « vécu », d'un jeune poète montagard [3] :

Il vient de quelque mer aux immenses rivages,
De quelque pays chaud de l'Orient vermeil.....
On dirait à le voir, immobile et si haut,
Le faîte audacieux d'un Mont Blanc fantastique
Emergeant d'une mer indolente et magique...

Aimons les nuages. Ils sont fort beaux, vus par le groupe national et juvénile que R. Ménard conduit aux parallèles revanches de la palette et du rhythme : leur courroux s'étend sur les paysages corses ou les marines bretonnes que résument André Dauchez et Raoul Ulmann, deux miroirs intelligents de la nature sourcilleuse ; ils planent, ils avancent, ils s'élèvent, ils s'entassent,

[1] *Le nuage, marine.*
[2] *Soir d'été, paysage de plaine, nuages.* — Cf. *Le nuage* (Borglum, 1892 ; Dauchez, 1895, au Champ-de-Mars).
[3] Jean Volane.

ils s'épandent, les hauts nuages clairs ou les basses nuées; fières ou funèbres, leurs formes se précisent ou s'estompent; et le regard du peintre suit leurs dessins montueux en voyageant sur leurs cimes aux pays impalpables de l'espace : ceux qu'affectionne sa mélancolie pensive, ce sont moins souvent les « balles de coton » que le retour des matelots salue de loin sur l'horizon natal, les blocs joyeux qui s'accumulent au fond des lointains, ou les filaments embrasés, les boucles blondes et les sillons de topaze qui strient la turquoise des matins ou l'incandescence des beaux soirs, mais le linceul nébuleux qui nimbe les fonds refroidis, les longues nappes horizontales qui envahissent au crépuscule le ciel glacé des ultimes lueurs; lentement, leur voile gris se déroule, présage résigné des pluies lentes; et quand s'allument l'émeraude ou le rubis des *Phares,* il s'est identifié avec le ciel monotone. Puis brusquement, parfois, le crêpe se déchire, et sur les tristesses austères de l'*Odet* ou de l'*Ile Tudy,* la trouée blême attriste encore les coteaux et les grèves. Telles sont les heures qu'invoquait Ossian, que les contes populaires ont peuplées d'apparitions. Un artiste, comme Dauchez, rend une âme à la météorologie pittoresque. Et, de même, chez Ulmann, la familiarité bistrée des agrès se découpe sur l'onyx d'une soirée brumeuse ou d'un gros temps; des fumées remontent comme des nuages, des nuages s'abaissent, pareils à des fumées ; c'est la synthèse élargie des labeurs et des jours ; la ligne accentue la tonalité, manière agatisée, polie, puissante, olivâtre, qui ne conserve rien des brouillards impressionnistes : les deux aspects ne sont point contradictoires; qui parle de vérité ? Tout est vrai, je veux dire que l'immuable et changeante nature contient virtuellement tous les effets, tous les instants, toutes les magies, et les fermetés, et les mollesses, à l'usage des palettes successives qui savent se partager son royaume. A Saint-Quay-Portrieux, Ruellan retrouve encore la noirceur de Constable devant les furies de la mer bretonne, au seuil des flots glauques ponctués d'une voile rousse et cinglés d'écume. L'impressionnisme n'a point l'absolu d'une révélation; son kaléidoscope lumineux ne fit qu'exagérer un côté vrai du ciel et de la mer que d'autres abandonneront pour un parti-pris nouveau.

Donc, l'éclaircissement n'était pas définitif ; et la rusticité non plus. Sisley donc avait le silence prudent et spirituel, lorsqu'il répondait seulement, de Moret, à mes indiscrétions esthétiques :

« Je suis un peintre très peu bavard, et si quelquefois je m'emballe à parler art, c'est entre amis, où les choses sont sans conséquence... [1] » Il y a quelque quinze ans, n'aurait-on pas haussé les épaules devant le prophète chagrin qui eût osé prédire le retour du style ? Et, cependant, après les coloristes plantureux de la santé rurale [2], après les impressions brèves des « sténographes d'atmosphère [3] », voici que l'ordre des temps favorise une recrudescence de la forme ; et la décoloration même de la note impressionniste devait aboutir à la synthèse décorative. Tout s'enchaîne : même les antagonismes apparents. De là, ces paysages de songe, qu'une brise mystique verdit impalpablement sur la toile mauve [4]; et si la chlorose semble avoir fait de brusques progrès dans les veines, la faute en est aux congestions précédentes, qui préparèrent l'excès prévu des réactions. D'ailleurs, les étapes du paysage et du portrait sont connexes : après les effigies sanguines, sans profondeur et sans flamme, n'avons-nous point déjà rencontré les icones hiératiques et suaves, les cloisonnements trop volontaires, les hiéroglyphes trop abstraits ? A la villa Montrouge, Maurice Denis rêve de Sienne : son royaume n'est pas de ce monde. On recherche moins la physionomie d'un instant que la physionomie de toujours. A notre époque à la fois mystique et documentaire, en notre France si féminine et si prompte à recevoir l'empreinte des sensations neuves, le grand développement de la caricature démontre l'insistance de la ligne et le souci du caractère. Partout, les simplistes obtiennent la vogue. Et la pruderie britannique succède à l'audace latine : la vie devient suspecte. De même, devant la nature, le regard méprise et la main se défie : après l'impression, le décor. Seulement, les Salons reflètent toujours incomplètement toute évolution ; ce n'est ni aux Champs-Élysées, ni au Champ-de-Mars que nos yeux amusés découvriront les éclaireurs du paysage ultra-symbolique, ces conventions nouvelles qui froissent la conscience de Gustave Geffroy, « paysages faits de chic, à l'atelier, avec trois lignes et quatre couleurs, sous le pré-

[1] L'exposition d'ensemble de Sisley (1872-1897) offrait en raccourci l'histoire de l'impressionnisme depuis les gris dorés à la Corot jusqu'à la verdure bleuâtre (galerie Georges Petit, février 1897).

[2] La lignée de Daubigny : Vollon (*Dieppe*) ; Quost, Quignon. — *Les pins sylvestres*, un joli coin vert de Van Damme-Sylva, de Bruxelles.

[3] Les *impressions* du Suédois Albert et du Normand Lebourg, soirs de neige.

[4] Exemple : les décors normands d'Eugène Clary.

texte qu'il était d'un étroit réalisme de peindre d'après nature. On n'a pas craint d'invoquer le grand exemple de Corot... » Oui, sans doute, Cazin, comme Corot, appuie sa composition pondérée sur une foule d'études directes, au risque de perdre, en balançant des lignes, la saveur des premiers frissons ; mais le « portrait de souvenir », qui semble une gageure au sujet de la vie humaine, n'a rien de contraire à l'esthétique même du paysage : « C'est seulement dans la composition du paysage que la nature physique est susceptible de perfectionnement. La critique qui prétend que le sculpteur, ou le peintre, doivent ennoblir et idéaliser la nature, est dans l'erreur. Aucune tentative de beauté née d'un esprit humain ne peut faire plus qu'approcher la beauté vivante et respirante ; dans le paysage seul, la prétention de cette critique est juste, et c'est l'esprit de généralisation qui l'a poussée à conclure que son principe était vrai dans tous les domaines de l'art. » Dans le paysage « seul » est trop dire : dans le paysage « surtout », répondrai-je à Edgard Allan Poe qui trace cette démarcation spécieuse.

A défaut des excentriques, nous possédons les modérés, quelques jeunes qui se réclament des maîtres : autour d'Harpignies, notamment [1] ; et ce n'est pas exclusivement le paysage historique qui de très suranné redevient très moderne [2] : les *Orphées* revivent auprès des *Pastorales*, mais, en dehors même du songe décoratif, l'orgueil du paysage composé regagne les sites les plus humbles ; par exemple, *Un coin de province à Paris (puits artésien de Grenelle)* prend sans mensonge une allure d'œuvre d'art. Le sentiment conduit la ligne. Si Dauchez automnal reste obscur sous les cieux mouvants, Gosselin crépusculaire pâlit délicatement sous les cieux roses ; son Paris lointain n'est plus la note prestement égratignée, déchiquetée, empoussiérée par J.-Fr. Raffaëlli, ni le strict portrait d'un soir neigeux par Cagniart : c'est un Paris

[1] Feu Maurice Le Liepvre ; Alexandre de Labobbe (*Soleil couché*) ; Foreau.

[2] Français, Cazin et Demont commencèrent à le restaurer. — Cf. les *Pastorales* de l'atelier Gustave Moreau ; l'*Orphée* bizarre de Foreau, que commente ce sixain des *Légendes antiques* :

Les grands oiseaux du marécage,
Avec respect et sans tapage,
Suivaient, prenant part au chagrin
D'Orphéos, le chantre divin
Qui se désolait en son âme
D'avoir perdu sa tendre dame.

perdu, désert, ombreux, que hante l'invisible pensée ; c'est une oasis taciturne, un quartier mort comme un béguinage [1]. Il y a plusieurs Paris, selon les âmes ; « la distinction, ça dépend des quartiers », disait Dumas ; des artistes aussi. Les artistes prouvent, avec Gosselin, que le style n'est pas fatalement une sécheresse de contour, ni une impuissance à faire vrai, mais un hommage que rend l'esprit à la décourageante lumière ; certains manifestent un goût très français de vérité claire et de placide éloquence ; ils reconnaissent que, si rien ne dépassera les sublimités d'un Poussin, la familiarité sobre vaut mieux qu'un méchant poème ; ils savent que le portrait même d'une âme ou d'un site exige une composition qui dispose intelligemment des données naturelles [2] ; ils pressentent, sous la splendeur éphémère, les permanences du contour [3].

Eh quoi ? la chaîne ne s'est point rompue, le romantisme survit, discrètement il habite un coin familier du Champ-de-Mars où la vigueur du ton persiste indifférente aux brumes d'alentour. Et qui parle de pastiche ou de passé ? C'est plutôt l'avenir que cette opulence recueillie désigne. Je vise le groupe harmonieux des Boulard et des Griveau.

L'impressionnisme a clos son évolution : en forçant les portes du Luxembourg, il entre dans l'histoire. Quelle que soit l'opinion émise sur ses origines et sur ses tendances, il est évident qu'il a dit tout ce qu'il pouvait dire, qu'il ne saurait plus que tourner dans un cercle de réminiscences lumineuses et de redites fugitives. L'instantané fait place à la réflexion. La palette subit le contre-coup de ces métamorphoses : la poussière polychrome cède à la nuance robuste. Devant les petits cadres en question, l'impressionnisme paraît non avenu : qui ne condamne aujourd'hui ses excès, l'irisation du « bouchon de carafe » ou le néant de la « toile blanche » ? La vie, c'est la mort. Personne, pas même son adversaire Jules Breton, ne conteste le charme aigu des tentatives premières ; quand il débutait, timide et honni, n'était-il pas martial de le défendre ? Aujourd'hui qu'il succombe, il serait

[1] Cf. *Province,* pastel de Moncourt (Champ-de-Mars) — et l'agreste et profonde *Tombée de la nuit,* de Gosselin (Cercle Volney, janvier 1897).

[2] Même orientation dans les paysages de Bussy et les types champêtres de Martel, présentés par Roger Marx (galerie Durand-Ruel, mars 1897).

[3] Cf. nos articles sur l'*Évolution de la peinture et du paysage* (*L'Ermitage,* n^os de mai et d'août 1896).

cruel de s'appesantir sur les débris de sa gloire. Et, dans l'ombre de l'atelier d'hiver ou des feuillages nouveaux, l'héritage de 1830 se gardait de tout contact. Voilà comment, en 1897, la couleur rétrospective a reconquis l'actualité.

Bientôt maintenant, puisque l'heure fuit comme l'onde, les rendez-vous de l'an séculaire permettront les retours en arrière et les comparaisons suggestives : alors, il conviendra de saisir d'un coup d'œil la suite et l'ensemble, la vitalité d'une lignée pittoresque depuis l'ancêtre Georges Michel, « le Ruisdael de Montmartre », qui découvrait des hauteurs la tristesse quasi hollandaise des cieux rapprochés, en passant par tant de petits-maîtres oubliés, méconnus, bannis, Hervier magistral, que possédait un amour baudelairien des vieilles masures et des soirs livides, Hoguet, le peintre des moulins, Saint-Marcel, l'aquafortiste et l'animalier, Cals, le poète intime, Frank Howland, le Monticelli d'outre-mer, Ravier de Morestel, l'ami lyonnais de Corot, le triomphateur des chaudes aquarelles. Au fond de l'île Saint-Louis solitaire, en son vieil atelier du quai d'Anjou, l'excellent maître Auguste Boulard est le survivant de cette fière légende qui vibra de Jules Dupré à Millet. Ses moindres études de Champagne ou de Cayeux-sur-Mer annoncent le *peintre,* présagent le *tableau ;* sa palette est le refuge des ombres fortes et des azurs puissants ; avec lui, se perpétue librement cette réalité de la nature qui s'exprime dans les noirceurs d'orage et les effrois de crépuscule. Et son fils, qui par deux fois nous a montré sa physionomie franche et son labeur [1], continue sa loyale passion pour les belles harmonies des intérieurs ou des verdures. L'État s'est montré connaisseur en acquérant le *Solfège* d'Émile Boulard ; la *Dictée* non plus n'est pas un pensum. Une telle peinture fait aimer : n'est-ce pas le secret de la forme et des nuances ? Sous les peupliers ou les pins, l'atmosphère se réchauffe et le regard s'apaise. A travers l'Allemagne, au fond de l'Armorique, Georges Griveau n'est pas moins intense, avec un accent personnel et sombre qui évoque les ornières funèbres où la diligence a passé... Nous parlions de G. Michel : le *Moulin* breton de Penvern est tout à fait dans cette note impatiente et large. A côté, c'est un manoir, un couchant,

[1] *Portrait de M. A. B...* (Salon de 1888), et *M. Boulard père dans son atelier* (Salon de 1893 ; Champs-Élysées).

un buisson, qui reproduit les aspects véridiques élus par Théodore Rousseau. Retrouver n'est point un plagiat :

Les soirs sont teints de cuivre et de pourpre enfumée... [1]

Ce paysage convient aux fervents du souvenir : parmi les hasards contemporains, sa réalité s'érige en poésie. Et tandis que les géomètres combattent la sensation par la ligne muette et le mystère pâle, observons combien ces coloristes demeurent familiers, dans leur réaction contre l'anémie courante ; tout peut se dire, pourvu que l'émotion corrige le hasard : telle était la poétique du romantisme, telle est la méthode de leurs héritiers ; à leurs yeux, le choix consiste moins dans l'invention de froides arabesques que dans la conviction de l'artiste ému qui sait s'asseoir ; le motif n'est presque rien ; l'âme transfigure l'exécution [2]. C'est le paysage du bon Dieu revu par un croyant ; une *Lettre* d'Hugo l'a défini [3] :

Tu vois cela d'ici. Des ocres et des craies...

Or, ce chapitre inédit de l'histoire du paysage serait incomplet sans la présence des partenaires écossais : à Glascow comme à Paris, l'école de Barbizon reprend faveur, avec le regain de la palette ; le vieux jeu devient le nouveau : c'est la loi ; les soirs champêtres ou les marines romanesques respirent dans la nacre huileuse, translucide et blonde [4] ; l'influence gagne les paysagistes des Comtés : c'est M. Lindner, qui dore une *Automne*, M.-R. Corbet, qui estompe une *Pluie d'octobre*, et José Weiss, si vigoureux au pied d'anciennes falaises verdoyantes *Avant l'orage*, et Walden, saisissant parmi les rails nocturnes des *Docks de Cardiff*. Ce dernier vient d'Amérique, comme Edward Rook dont le cri vernal n'a plus rien des silences bleuâtres de Whistler. Un autre arrive du Danemark pour fixer à Fontainebleau ses hallucinations éblouies [5].

[1] Vers signalé par Armand Silvestre dans une prose de George Sand (*Le Journal* du 28 mars 1897, *Critique littéraire*).

[2] Cf. Alfred Sensier, *Étude sur Georges Michel* ; page 38 et *passim*.

[3] *Les Contemplations*, livre II, VI.

[4] Robert-W. Allan (*Le troupeau* et *Soir d'été*) ; W. Rattray (*Un jour de soleil dans le Nord*) ; Campbell-Nobbe (*Marines*); A.-K. Brown.

[5] W.-Chr. Schönheyder-Möller (*L'étoile victorieuse ; La musique de la lumière ; Songe de carnaval*) : trois soleils étranges au bord de l'horizon vague des sous-bois. — Qui fera la monographie des artistes de Fontainebleau (écrivains et peintres) ?..

A vous, songeur Obermann, à vous, l'ami troublant de mes soirs d'automne, ma pensée redemande le secret perdu, devant ces romantiques vestiges qui en ravivent les couleurs ; j'imagine que vous éliriez avec nous le paysage anonyme de l'harmoniste Pointelin ou ces nerveuses affirmations des derniers venus ; votre âme est le meilleur éloge qui se puisse écrire du paysage ; elle agrandit encore tout ce que lui versait votre regard ; elle est ce qui ne meurt pas. Et puisqu'en face de la nature même, un peintre doit ramener tout à son art, les ivresses pures du crépuscule nous parlent non-seulement des tonalités vengeresses, mais de votre âpre-essor vers « l'illusion infinie »...

§ 2.

Malgré les aspirations généreuses dont on lui fait gloire, notre siècle restera l'ère des pires hérésies esthétiques. Chacun entend trancher au premier regard, sans être averti par l'instinct ou guidé par les plus élémentaires leçons ; puis, la peinture étant devenue, de l'avis commun, la seule fin de l'art, les autres manifestations de la beauté n'obtiennent plus qu'un crédit restreint d'estime ; visent-elles un but d'utilité, les voici tenues pour secondaires tout à fait... [1]

Qui gronde de la sorte ? Est-ce Émeric David ? Est-ce Vitet ? Un partisan chagrin de jadis, ou bien quelque rose-croix néophyte des *arts mineurs ?* Point du tout ; mais la sympathie la plus large ouverte à toutes les innovations : et, venant de l'amour, le châtiment ne porte que davantage. Ces courageuses paroles de Roger Marx, je me les redis au Champ-de-Mars, dans les salles tristes du rez-de-chaussée où, sous prétexte de dessins, d'aquarelles et de pastels, trop souvent l'étrange et le banal se pénètrent : quelques échantillons de nos aventures sont suggestifs [2] ; mais aussi la docte indépendance s'affirme çà et là sans remords, apportant le remède auprès du mal : à défaut de Menzel, voici les paysages et les paysans espagnols de Daniel Urrabieta Vierge, le maître-illustrateur dont l'éloge dictait à son panégyriste le sévère avertissement pour plusieurs autres, et cela dans l'*Image,* organe savoureux de la

[1] L'Image, n° IV : *Cartons d'Artistes*, *Daniel Vierge*.

[2] Les croquis de Morren et de Fernand Piet, d'une laideur typique ; la série des *Crétins,* du Barcelonais Nonell Montuviol ; *Orphée, projet de reliure*, de Folëy, etc.

gravure sur bois renaissante, où dessinateurs et graveurs se liguent pour la plus saine gloire de la vignette et du livre. Un mouvement commence, alerte, évident. Et les fusains d'artistes présagent le renouveau de l'illustration : la robustesse de Léon Lhermitte voyageur, l'humour de Paul Renouard faisant la navette entre Londres et Paris, alternent avec les aquarelles infernales de Carlos Schwabe et les pastels mondains d'Antonio de la Gandara pour confirmer notre double goût d'analyse et d'impossible ; de même, à côté des psychologies décoratives de Grasset, évoquez le souvenir gambadant de Chéret, et trente années d'art défileront sous vos yeux. Que si je remonte vers la salle VII, à la paroi des gravures, je note les mêmes hésitations de l'art moderne, abandonnant aux professionnels le jugement technique des procédés ; mais une estampe, comme une toile et plus finement encore, ne parle au cerveau que par les commotions du nerf optique : les détails de facture, dont le lettré Sainte-Beuve reconnaissait en art la prédominance, deviennent ici protagonistes, et voilà pourquoi le public qui ne guigne jamais que le petit sujet égrillard ou sentimental, brille à cet endroit par une absence méritoire. Le public est boulevardier de sa nature. « Ici, l'on grave ; filons! » : je connais son *leit-motiv*. Quant au critique, il s'ingénie de son mieux à deviner cette « science » complexe, à pénétrer « la tactique de l'art véritable », — pareil aux mélomanes qui vont s'instruire auprès des contrapontistes sur les savants dessous des belles vibrations qui ont coloré leurs âmes. Et, ma foi, la tâche n'est pas simple, en un siècle donjuanesque où se pavane insolemment l'amour artificiel (je ne parle ici que Beaux-Arts), où les ragoûts les plus rusés de l'instrumentation, de même que les ratatouilles les plus expertes de la chimie veulent galvaniser cette ingénue pervenche : la volupté. Certaines planches contemporaines nous fascinent avec des regards noirs d'hystériques ; d'autres s'évaporent en teintes subtiles, cernées de mystère et de silence : mysticisme ou sensualité toujours.

A tout seigneur tout honneur : débutons par le *bois*, puisque c'est lui qui vient de déclarer la guerre à tous les procédés mécaniques et mercantiles résumés sous le nom vulgaire de *simili*. Toutefois, c'est moins aux Salons que dans l'*Image* qu'il faut aller constater ses instincts de révolte ou d'érudition : aux Salons, l'espace est mesuré, la place défectueuse ; aux Champs-Élysées,

les genres sont parqués dans un enclos désert ; au Champ-de-Mars, les personnalités se groupent plus vives : et ce destin de la gravure est encore un aspect qui les différencie ; mais, de part et d'autre, les belles pièces sont aussi rares que les vrais artistes ; les rengaines d'école avoisinent les originalités malsaines ; il devient malaisé de saisir les traits saillants d'une époque dans cette foule, vaste désert d'œuvres.

« C'est une photogravure. — On dirait un bois. — Non, c'est bien une photogravure. — Mais non, c'est bien un bois, il est signé » : dialogue résumant l'*Estampe en 1889* et relaté par Henri Beraldi, de qui Bracquemond vient d'inscrire le nom en tête de son *Étude sur la Gravure* [1] ; mais, depuis peu, la personnalité lutte contre la formule ; interprète ou créatrice, l'âme de l'artiste commence à répudier le memento des teintes neutres ou des gris uniformes ; il y a réaction contre toutes les tyrannies ou paresses engendrées par le progrès photographique : tendance locale qui répond à une volonté presque universelle ; le phonographe serait-il le dernier mot de l'art du chant ?.. Et, comme toujours, un souci d'archaïsme revit afin de rajeunir demain avec hier. Si bien qu'en regard de la virtuosité fumeuse de Charles Baude ou de la maestria déliée de Stéphane Pannemaker, revoici la gravure sur bois de fil, au canif, en taille d'épargne ; c'est le quattrocentisme de l'estampe, c'est la gravure préraphaélite. Mais, encore un coup, les Salons officiels renseignent défectueusement sur l'avant-garde : Valloton n'est plus là pour nous suggérer la noirceur moyenâgeuse, et c'est notre imagination seule qui repasse les dates du bois, depuis les xylographies naïves et bizarres du XV[e] siècle où le caractère encore international de l'époque prête un air de famille aux épreuves lyonnaises, florentines ou bâloises ; deux siècles plus tard, quand l'Europe classique a délaissé le bois trop candide, c'est l'estampe japonaise qui impose la délinéation fantasque et la couleur vive au cerisier docile ; et, de nos jours, après la finesse du *trait* romantique et l'habileté de la *teinte* pittoresque, un essor valeureux relève les beaux noirs et les blancs lumineux

[1] Réunion en plaquette, « pour Henri Beraldi », des articles du *Journal des Arts* (mars-mai 1896) sur *Trois Livres* publiés sous sa direction (*Paysages parisiens* et *Paris au hasard*, de Lepère ; *Les Zouaves et les Chasseurs à pied*, pour le compte de la Société des Amis des livres). — Cf. les objections courtoises de Tony Beltrand dans la *Gravure sur bois* de mai 1896, et qui relèvent plusieurs détails sans infirmer le principe.

que Bracquemond préconise comme l'essence même de la nature : en l'absence de Lepère, le maître-coloriste, uniquement représenté par un essai de xylographie nerveusement encré [1], toute une phalange s'efforce de remettre en honneur la physionomie du bois, les Florian, les Froment, J. Tynayre et P. Gusman, vigoureux interprètes de Ribot, Léveillé, qui travaille d'après les bronzes ou les marbres, Henry Paillard, Clément Bellenger, qui traduisent les dessins militaires de Charles Morel et de Dunki ; la vignette renaît de l'estampe ; mais souvenir et pastiche ne sont pas fatalement synonymes ; nous ne sommes plus en 1830, à l'apparition de l'*Histoire du Roi de Bohême,* et notre élan serait mal satisfait des bluettes en fac-simile que Porret tortilla chevaleresquement dans le *Ménestrel* ou l'*Artiste.*

Depuis ces lointaines légendes, l'eau-forte originale a traduit aux yeux la lutte plus opiniâtre de la moderne fièvre contre les corrections du burin : au Luxembourg, aujourd'hui, en face de l'impressionnisme toujours discuté, l'eau-forte triomphe avec Bracquemond précurseur, en attendant F. Gaillard. N'oublions jamais que l'*Erasme* fut parmi les refusés du mémorable Salon de 1863 : pour ne pas méconnaître la profondeur du fait, considérons la jactance ailée de *Margot la Critique ;* et les volatiles ténébreux du *Battant de porte* ne sont-ils pas les philistins aveugles cloués au pilori de l'avenir ? L'eau-forte a ses virtuoses et ses petits-maîtres : Cazin, Waltner, interprètes des grands peintres, Loys Delteil, Henri Lefort, avisés portraitistes, Edmond Cuisinier, chaud traducteur d'Auguste Boulard, et dont la *Maison de Cayeux* brille sombrement parmi le lot annuel des romantiques paysages. Je regrette les *Mendiants,* de Blanc Paúl ; mais je feuilleterai les *ex-libris* de l'amusant Aglaüs Bouvenne, qui maintes fois délaisse la pointe pour la plume, afin de réhabiliter tel météore obscurci [2], ou de glorifier doctement la lithographie sentimentale d'un Lemud et le cuivre hallucinant d'un Méryon. Que la religion du passé ne nous rende jamais injustes pour les jeunes efforts : un fier *Portrait d'homme* m'apprend le nom d'un nouvel exposant, Charles-Clément Bétout. Et la mystérieuse *Dryade,* de Kœpping, est le morceau princier. Là, comme partout ailleurs, tradition et liberté restaurent les

[1] *La Prière,* publiée dans l'*Image,* nº III ; cf. les *Cygnes,* du regretté novateur Henri Guérard, appelé par Octave Uzanne « un *cordon bleu* de l'eau-forte ».

[2] Le graveur Bresdin ou le peintre Garbet, représentés à la Centennale.

anciennes querelles : voici les Jacquet qui renouvellent le burin ; une revue spéciale se consacre à sa résurrection. Mais la pointe-sèche demeure l'expression des audaces ou des grâces contemporaines : Desboutin, près d'Helleu, suggère la fierté pauvre d'une bohême aristocratique en face des coquetteries subtiles du meilleur demi-monde : la *Femme au chat* réclame un sonnet de Baudelaire, tandis que les flirteuses du Breton naturalisé Parisien choisiront les rimes de Mendès ou les romans de Vandérem. « Moderne ! combien moderne ! », c'est l'exclamation spontanée qui tombe des lèvres du collectionneur, à défaut du baiser qui voudrait effleurer le front dégagé de toutes ces exquises femmes aux yeux clairs ; l'Art épure tout, comme la flamme, et vous voyez que, même audacieux, l'hommage souhaité reste candide.

« Je sens que je deviens dieu », s'écriait la moribonde ironie d'un empereur : mais quel doit être l'heureux état d'âme d'un artiste qui se surprend passer maître et dans les résultats silencieux de son œuvre et dans l'opinion bavarde de son temps ? Les deux moments, il est vrai, ne sont pas toujours simultanés : mais il y a beau temps que Paul Helleu reçut la maîtrise de l'unanimité des connaisseurs. Ses pastels souvent furent étranges ; mais ses pointes-sèches sont inappréciables. Ce sont des documents qui remplacent le fatras par le sourire. Qui voudra déchiffrer « notre compagne », devra plus tard accaparer les Helleu. Qu'il s'y prenne dès maintenant, c'est prudent, car je prévois la hausse. « Tout se paye en ce monde, et surtout la volupté », dit le sage [1]. Je n'en veux d'autre preuve que la vente de celui qui définissait l'artiste : « Helleu est avant tout un *croqueur* des ondulations et des serpentements du corps de la femme, et il me disait qu'il avait chez lui tout un arsenal de planches de cuivre, sa femme ne pouvant faire un mouvement, qui ne fût de grâce et d'élégance, et, dix fois par jour, il s'essayait à surprendre ces mouvements, dans une rapide pointe-sèche [2]. » Un artiste, en effet ! Ses instantanés féminins possèdent le charme incisif et la ligne enveloppante : ce sont les sirènes du *five o'clock*. La sanguine met son parfum d'ancien régime. Et comme si l'arrière petit-cousin de Watteau souhaitait de paraître en même temps celui de Le Nôtre pour marier les deux

[1] Anatole France, *La Vie littéraire* (*Le Temps*, août 1887, et tome I, page 255).
[2] *Journal des Goncourt*, tome IX et dernier (février 1894).

aspects de notre race, les *Études* gravées d'après les chatteries féminines alternent avec les *Études* peintes sous les charmilles automnales de Versailles, à l'heure fauve où il sied de venir saluer la revanche de la nature contre la domination des morts[1] :

> O deuil ! le grand bassin dormait, lac solitaire ;
> Un Neptune verdâtre y moisissait dans l'eau ;
> Les roseaux cachaient l'onde et l'eau cachait la terre,
> Et les arbres mêlaient leur vieux branchage austère
> D'où tombaient autrefois des rimes pour Boileau...

Vous souvient-il de l'ami Kariste, le symboliste raté qui se venge en tapant vulgairement dans le tas des contemporains, éreintant l'un, ridiculisant l'autre, hier Burne-Jones, à présent J.-Fr. Raffaëlli ? C'est un emballé, dirait la langue fille, en usage de nos jours. Kariste parle[2], il parle encore pour avouer ses trois prédilections d'aujourd'hui : Besnard, Helleu, Carrière.

Carrière ne partage avec Helleu que le sentiment aigu des choses modernes. Son nom vient à point, puisqu'il signe la plus enjôleuse des lithographies : un *Portrait de Verlaine.* Volontairement réduit de part et d'autre à la grisaille, Carrière lithographe me semble plus complet que Carrière peintre : loin de moi l'irrévérence de calomnier son *Christ en croix,* que les suivants de Plutarque pourront mettre en parallèle avec la *Compassion* rhétoricienne de W. Bouguereau ; mais le travail de l'estompe fait tort aux pressentiments des muscles douloureux, de la tête pensive ; le peintre des *Maternités* endolories devait être appelé par le drame nébuleux de la neuvième heure : mais sa toile ressemble de trop près aux photographies spirites qui ne satisfont pas tout à fait l'entendement ; je distingue quelque chose de sublime, mais je voudrais le voir davantage. Comment peindre l'invisible ? Au lieu que les gris murmurent sur la pierre où les pupilles de Verlaine luisent comme deux diamants noirs : yeux inquiétants sous l'ivoire socratique du front chauve, et qui reflètent les petites lueurs incertaines des amours prohibées ou des oraisons naïves. Le satyre converti de *Sagesse* a trouvé là son miroir profond. Je goûte beaucoup moins le *Portrait de Rodin,* de qui les joues se creusent mollement comme un terrain vague. L'art d'Aloysius Senefelder

[1] Retenir, auprès d'Helleu, un joli *Portrait de femme,* eau-forte en couleurs de Gustave Reynier ; le *Parc de Trianon,* paysage de Zawiski.

[2] Octave Mirbeau (*Le Journal*) : titre de la chronique du dimanche 2 mai 1897.

divulgue à son tour nos tendances : si la lithographie de traduction demeure puissamment régulière avec un maître, Achille Sirouy, qui remporte de haute main la médaille d'honneur non-seulement pour sa présente analyse de Roybet [1], mais pour tout un passé loyal où Delacroix byronien tourbillonne auprès des grâces plaintives de Prudhon [2], — la lithographie originale oscille entre le fait et le rêve ; en l'absence de Fantin-Latour mélomane, le portrait tente Carrière, Jacques Blanche [3], Aman-Jean ; dans tous les mondes, avec toutes les recettes de la gravure, Jeanniot, l'exemplaire du peintre-graveur, apporte son flair malicieux d'observation ; Willette et Maurice Denis n'ont pas précisément le même idéal ; Léandre, Dulac, Moreau-Nélaton, mystique et monotone, ont des préoccupations diverses : le talent les rapproche ; mais les *Bateaux*, de Georges Hugo, combattraient plutôt la croyance à l'hérédité. En dehors de tout parti-pris, l'exquise petite *Rieuse* de Berton, pour l'*Estampe moderne*, a comme talisman la malice noire de ses yeux avivés par le flou des cheveux pâles : charme populaire et frais de gamine, où se lisent les ruses de la femme future ; dans les rues d'hiver, un hasard confie des traits pareils au souvenir ; quel est votre secret, blondine rieuse ?... Une *Étude de femme* m'attache au nom de Jules Flandrin : chasteté de la nuque laiteuse, qui fait songer à Fantin-Latour, de même qu'un *Portrait d'homme*, de Girot, une tête charpentée de verve à travers le ciment rose, évoque sa peinture ; les deux jeunes artistes sont Dauphinois : la magie du maître influence-t-elle ses compatriotes à distance ? On retrouve bien les pas brumeux de la Fée des Alpes sur ses lithographies musicales ! Toujours est-il que Jules Flandrin devient un témoin de plus en faveur de l'atelier Gustave Moreau, qu'à la fois peintre, lithographe, ornemaniste, il unit, dans un portrait comme dans une synthèse, le soin de la ligne aux mâles sobriétés de la belle matière. Encore un nom qu'il faut adjoindre aux Maxence, aux Morisset, aux Sabatté, travailleurs qui préparent demain ; parmi les objets d'art, un *Panneau de tapisserie*, le profil d'une *Femme buvant une tasse de café* s'apparente librement aux concisions du Slave Botkine. Et, de jour en jour, l'avenir de la gravure s'oriente vers la couleur : partout, la pointe ou le crayon s'irise ; le voisi-

1 *Portrait de M. Vigneron*, en costume Louis XIII.

2 *Vénus et Adonis*, du Salon de 1869, une belle pièce veloutée.

3 *Portrait de Maurice Barrès* et *Deux petites filles* (*lavis litho*).

nage de l'affiche agit sur l'estampe par les simplifications graphiques et les enluminures sommaires; aux tendresses du buis comme aux morsures du cuivre, la nuance s'impose pour transmuer le fumé mystérieux ou la belle épreuve; et la pierre se prête le plus volontiers à ses fantaisies. « NUL OUVRAGE EN COULEUR NE SERA ADMIS », dit, aux Champs-Élysées, l'article 2 du règlement; mais, au Champ-de-Mars, le ton se rattrape, avec Dinet, oriental et légendaire, avec Lunois, qui passe des *Folies-Bergère* aux *corridas* chatoyantes, surtout avec le magistral Henri Rivière, de qui deux exemplaires des *Saisons,* la *Falaise* et la *Montagne,* rappellent aux survivants du Chat-Noir la persuasive largeur du décor : véritable mission du paysagiste qui sait le chemin de la teinte jusqu'à l'âme.

L'inachevé! Caractère dominateur de l'art moderne et de son miroir, la Société Nationale. L'incomplet, le vague et l'étrange, le vague violent ou céleste, qui personnifie la douleur dans un cri passionné du marbre ou dans le silence évaporé de la toile. La synthèse volontairement effleurée, ou la maquette montrée dans les phases de son élaboration lente : d'une part, Eugène Carrière et Maurice Denis; de l'autre, les produits de la sculpture nouvelle, le *Victor Hugo,* de Rodin (*groupe plâtre; bras de femme incomplet*); la *Source, fontaine* de Pierre Roche (*marbre et pierre; le bas-relief est en cours d'exécution*); un *Lion, statue marbre inachevé,* de Gardet; un *Coffret en ivoire, ors repoussés et émail,* fruit précoce d'une collaboration décorative.

L'art statuaire atteint le plus haut période du paroxysme : la crise shakespearienne qu'il subit contraste avec les rémissions de la fresque; et si le moraliste n'avait point dit : « Rien n'est plus désagréable qu'un homme qui se cite lui-même à tout propos », je résumerais en hâte l'analyse tentée l'année dernière; hier, la sculpture, aujourd'hui, le paysage : il convient de varier les sujets d'observation. Une sculpture inédite, qui s'incarne dans un nom bref et bientôt retentissant : Rodin; la surprise des ateliers et le délire des poètes; le coup d'état plastique dans une France incertaine, parmi les survivants de la grâce; la force rude s'imposant au goût dégénéré; la tradition reprise de Puget, ce Rubens marseillais des marbres, et qui s'écriait : « Je suis nourri aux grands ouvrages; je nage, quand j'y travaille, et le marbre tremble devant moi, pour grosse que soit la pièce... »; le bloc attaqué sans préli-

minaires, et la couleur chaleureuse; le vœu réalisé de Stendhal, qui pressentait dans la *furia* michelangesque une rivale de l'antiquité : telle fut la déposition de la sculpture pathétique, à résumer dans une dernière salle d'un Musée de sculpture française comparée, qui, de Michel Colombe à Rodin, apprendrait aux yeux l'évolution de l'âme nationale personnifiée par l'art tour à tour impérieux ou influencé. Heure tardive de romantisme, que la longévité plus opiniâtre du canon sculptural devait seulement faire coïncider avec un réveil nouveau de l'exaltation; baudelairienne pénombre, où le mystère du Nord trouve instinctivement des formes obscures pour son rêve : Vallgren est le continuateur indépendant de Rodin.

« Flagellées par un vent qui ne vient pas du ciel », les *Femmes damnées* de l'enfer parisien, de même que la chevelure virginale de l'*Illusion* finlandaise, se meuvent éperdûment vers « l'abîme béant » de nos cœurs; l'âme contemporaine enfante une forme qui l'exprime : rapport de cause à effet; et la preuve de nos songes troublants se tord en méandres muets et plaintifs, en ondes enveloppantes et tortueuses. Les pâmoisons palpitent comme des supplices. Notre époque a la hantise du spasme : quel chérubin l'exorcisera? 1830 divinisait la passion; 1848 réhabilitait la chair; 1889 jeta sur les fébriles voluptés le voile ombreux du mysticisme. C'est l'apothéose des sens. Werther détourné du suicide aboutit à Des Esseintes. Des parfums grisants montent de la sensation diffuse. L'œstre coupable, que Balzac l'universel entrevoyait dans le regard de la *Fille aux yeux d'or*, que Tannhäuser saluait au seuil ensorcelant du Venusberg, que le hautain poète des *Fleurs du Mal* enguirlandait de ses rimes, s'épanche désormais en ces petits groupes retors de *Faunesses* ou d'éplorées, qui s'accordent singulièrement avec les visions de Paul Verlaine ou de Félicien Rops; et la blanche caresse du marbre est la complice grandiose des châtiments purifiés par la voix du rhythme :

> De ses yeux amortis les paresseuses larmes,
> L'air brisé, la stupeur, la morne volupté,
> Ses bras vaincus, jetés comme de vaines armes,
> Tout servait, tout parait sa fragile beauté...

Tableau exquis de grâce morbide, qu'attend le tourbillon dantesque :

> Descendez, descendez, lamentables victimes,
> Descendez le chemin de l'enfer éternel...

. . . .
Loin des peuples vivants, errantes, condamnées,
A travers les déserts, courez comme des loups;
Faites votre destin, âmes désordonnées,
Et fuyez l'infini que vous portez en vous ! [1]

Voici donc l'expression qui souffle sa noire flamme à la matière des symboles, le *Songe de la Vie* (*colonne, marbre*), le *Petit groupe du Songe, La Cariatide tombée portant sa pierre* [2]*;* Canova contemplait plus ingénûment l'*Amour et Psyché ;* dans la douceur même des premières étreintes, la violence moderne apparaît : je ne sais si l'avenir plus rassis ne s'étonnera point grandement de nos œuvres et de nos livres, mais je gage aussitôt que « le plus chrétien des poètes », qui ne reculait devant aucune romantique peinture du péché, ferait, comme artiste, quelques réserves plus classiques au nom « du rôle divin de la sculpture,... le fantôme de pierre qui s'empare de vous pendant quelques minutes, et vous commande, au nom du passé, de penser aux choses qui ne sont pas de la terre... Singulier art,... où la perfection est d'autant plus nécessaire que le moyen, plus complet en apparence, mais plus barbare et plus enfantin, donne toujours, même aux plus médiocres œuvres, un semblant de fini et de perfection... De même que la poésie lyrique ennoblit tout, même la passion, la sculpture, la vraie, solennise tout, même le mouvement ; elle donne à tout ce qui est humain quelque chose d'éternel et qui participe de la dureté de la matière employée. La colère devient calme, la tendresse sévère, le rêve ondoyant et brillanté de la peinture se transforme en méditation solide et obstinée. Mais, si l'on veut songer combien de perfections il faut réunir pour obtenir cet austère enchantement, on ne s'étonnera pas de la fatigue et du découragement qui s'emparent souvent de notre esprit en parcourant les galeries des sculptures modernes, où le but divin est presque toujours méconnu, et le joli, le minutieux, complaisamment substitués au grand...[3] » Le passionné poète parle en sage maître ; mais ce n'est plus du joli que part le péril.

Moderne? Rodin le fut d'abord, éminemment; mais il apparaît non moins français aux regards plus pénétrants qui ont retenu les fougues charnelles du *Baiser* [4] : vous savez l'apostrophe de

[1] Charles Baudelaire, *Femmes damnées* (1857).
[2] Envois de Rodin, 1897.
[3] Ch. Baudelaire, *Curiosités esthétiques* (*Salon de 1859; sculpture*).
[4] Vente Henri Vever (galerie Georges Petit; 2 février 1897).

Méphistophélès au docteur Faust enflammé par la céleste rencontre... L'instinct gaulois de la race concorde avec la brûlante tristesse de l'heure pour épanouir éloquemment cette exaspération fruste et fière : si bien que les *naturistes*, qui s'élèvent déjà contre les pudeurs du symbole, se réclament de Rodin, de Zola, de Claude Monet, pour glorifier la vie méconnue[1]; l'amoureux Armand Silvestre a célébré le statuaire; de même, l'historien de l'impressionnisme et de l'impétuosité recueillie, le Breton Gustave Geffroy, se montra de bonne heure un fanatique de Rodin. Point de vue particulier, que nos préoccupations trop septentrionales d'antan ne mettaient pas suffisamment en lumière : l'âme d'un artiste, comme son œuvre, n'est-elle pas elle-même une maquette jamais achevée que la main du critique doit retourner sans trêve sous tous les aspects du jour, avant de déposer l'ébauchoir?...

Ce côté romantique et national à la fois rapproche le portraitiste de son modèle : *Victor Hugo!* C'est le clairon de bataille qui n'a point apaisé toutes les rancunes : chaque période pensante l'a jugé, le juge et le jugera d'après ses préjugés religieux, politiques, littéraires, sociaux, et la statue ne se terminera pas, jamais. Cependant, le souvenir demeure du colosse farouche et bon qui vécut l'exil au sein de la vaste mer,

Écumeur taciturne aux avirons sublimes...[2]

Le *Victor Hugo* de Rodin, pensif et nu, s'absorbe ainsi dans son rêve, tel un vieux fleuve homérique, et l'informe silhouette semble grandir à vue d'œil comme le *Satyre* incognito qui menaça le riant Olympe. Seule, Aphrodite peut sourire, car elle sait, avec le vieux Roi, que l'amour triomphe de la mort; mais Pan lui-même n'est pas plus majestueux ni plus âpre. L'ébauche ajoute à la désinvolture du statuaire pour compléter le portrait, pour parfaire, en l'imperfection préalable et préméditée, cette image de force primitive, nerveuse, tenace, auguste, indomptable. Le rhythme accoudé de sa rêverie plonge le regard en un monde lointain. L'artiste contemporain s'est souvenu du *Moïse* de la basilique romaine en mainte torsion de membre ou de pli : pour peindre un géant, il demande conseil aux géants; qui lui reprocherait ses souvenirs?

[1] V. la *Revue naturiste* (mars 1897; n° 1).

[2] Sombre vers de Léon Dierx, silhouettant « Caron, vieux remorqueur ».

Mais quelles étranges figures de génies flottent vaguement autour du Maître! Le Dieu de Carrière s'abîme dans la nuit de sa résignation chancelante; le Poète de Rodin s'isole dans sa foi sauvage : *ubi verum?* C'est le prince du romantisme transfiguré par l'allure héroïque; ce n'est plus le doux porte-lyre que le latin Puvis de Chavannes mariait dans l'azur au chœur virgilien des blanches Muses[1]. Deux précédentes pointes-sèches de Rodin nous avaient familiarisés avec son masque puissant : et les connaisseurs avaient admiré le langage muet des méplats robustes[2]. Mais le sculpteur agit témérairement, en artiste, en plaçant sous les yeux effarés de la foule les divers moments de son rêve : l'ébauche déconcerte et surexcite; snob ou philistin, comment approfondir jamais un public?...

Et Victor Hugo, sculptural, qui voulait marier l'horreur dantesque à la plasticité virgilienne, avouant son goût invétéré « pour la forme méridionale et précise[3] », souhaiterait l'achèvement prochain de sa transfiguration. Attendons la fin, pour conclure. Je sais bien que nos jugements flottent toujours, que ni l'œuvre ni la pensée ne parviennent à l'absolu. Delacroix traitait les poèmes d'Hugo de « brouillon » génial; Hugo nommait les femmes de Delacroix des « grenouilles ». Qui jamais jugera sainement le vieux romantisme ou la statuaire nouvelle?

Mais cette fièvre est un art d'exception, que le poncif nouveau des imitateurs peut compromettre : qui se flatterait de lui dérober son élan? Son plus grand défaut, très moderne et généreux, consiste à dépasser le but, résorbant le métier dans les ambitions du rêve, exagérant le geste et la physionomie, martyrisant la blancheur, noyant les formes. Il y a désormais deux statuaires. Et les Anciens, serviteurs de Pallas, ne reconnaîtraient plus la descendance de l'art éternel. N'est-il pas surprenant que la tourmente ait choisi pour sanctuaire l'art pondéré par excellence, le miroir du calme?

La commémoration des grands esprits par le marbre ou par le bronze appartient au genre périlleux : il faut que l'œuvre reste assez particulière, soit par les traits ressemblants d'une figure ou

[1] *Victor Hugo offrant sa lyre à la Ville de Paris* (Champ-de-Mars, 1893 et 1894).

[2] Ventes Goncourt, 1897 (*Estampes modernes*); cf. la docte et vive appréciation de Bracquemond, dans la *Préface* du catalogue.

[3] Avant-propos du volume : *Les Rayons et les Ombres* (4 mai 1840), dernières lignes.

d'un buste, soit par le génie des accessoires, pour caractériser aux yeux l'âme défunte; et, en même temps, qu'elle se hausse à une beauté pour ainsi dire anonyme et sans date comme la gloire toujours vivante : j'en appelle à ceux qui admirent dans les ruines de la vieille Sorbonne la sobriété pompeuse du *Mausolée de Richelieu*. L'histoire et le patriotisme sont de nobles choses, mais combien de plâtres banals la dévote imprudence de leurs adeptes n'enfante-t-elle point tous les ans? L'idée que nous gardons d'un grand homme n'est pas moins malaisée à traduire avec de blêmes matériaux. Cette année, toutefois, une série s'offre plutôt rassurante : *rari nantes*. Après *Victor Hugo*, de qui le regard aigu fonce l'hirsute pâleur, voici *Dumas fils*, dont Moncel exprime seulement la tête martiale, et que Saint-Marceaux, fidèle à son vœu, couche monacalement dans la mort : « Je serai revêtu d'un de mes costumes habituels de travail, les pieds nus »; voici *Leconte de Lisle*, que Denys Puech couronne avec l'assistance d'une muse ailée, peut-être un peu bien mignarde pour le ciseleur altier des visions tragiques; voici *Guy de Maupassant*, dont Verlet symbolise la mondanité pittoresque : ce dernier *Monument* arrête le regard et le retient.

« Tout relief doit être beau, impérieusement », dit la tradition; « si les Grecs, que les Français bombardent à cette heure, sont restés les maîtres de notre pensée par l'*Organon* et de la plastique par le *Parthénon*, c'est qu'ils ont dégagé leur art de la gangue locale, léguant ainsi à l'humanité une langue morphique, hors de laquelle le marbre patoise. Toute ligne qui ne parle grec ne parle pas; elle peut crier, tout au plus...[1] » Cependant, même en esthétique, je ne crois pas qu'il y ait de règle sans exception. Les *Normes* sacrées ne sont peut-être pas les farouches Euménides dont la torche poursuit les crimes d'art et d'amour; et n'est-ce pas le riant Phidias qui a majestueusement drapé les Parques sous les fines tuniques de belles vierges? Paix aux artistes d'initiative et de volonté!

Cela pour dégager l'auteur du *Monument de Guy de Maupassant*, qui recevra quelques-uns des coups qui atteignaient l'illustre et malheureux lettré. D'abord, l'antique allégorie conviendrait-elle à l'apothéose discrète du prosateur, sous les feuillages demi-mon-

[1] Sâr Péladan, 1891 et 1897.

dains du Parc Monceau ? Le Luxembourg sied aux poètes : et ses platanes sont poussinesques; mais ici? De plus, la clairvoyante ironie, par la bouche regrettée d'un moraliste [1], ne nous prévient-elle point « qu'il y a certaines choses qu'il ne faut pas faire à certaines gens » ? Voyez-vous l'auteur de *Notre cœur* et de la *Maison Tellier* lauré, tout comme le peintre-soldat Regnault, par une *Jeunesse* attique, à la Chapu? L'automne dernier, les amis du galant Watteau n'ont point fait fausse route en élisant cette jeune femme au béret vainqueur, au pied leste, qui s'assoit cavalièrement sur la balustrade, afin de chiffonner des fleurs pour le buste [2]; le genre, de même, semblait tout indiqué pour honorer un puissant, mais véridique observateur de la vie. Donc, moderne et français comme son instigateur apparaît le marbre du *Monument*. On m'objectera de nouveau que Maupassant, mort aliéné, fut avant tout un sincère, une nature, que les dehors de sa vie mondaine masquaient une âme pessimiste, profonde et tendre, qu'il s'échappait des salons pour s'enivrer de la campagne, qu'à la suite de son magistral parent Gustave Flaubert, il rehaussait la réalité par la perfection de la forme : à tel point que s'il fallait symboliser son œuvre, on pourrait la figurer par une anecdote triviale qu'enveloppe superbement la nuit, la grande nuit; — assurément, mais rien de moins idéal, au sens athénien du mot, que cette vision forte et mâle, que cette sensualité robuste et triste qui ne déserta sur le tard la laideur des horizons villageois ou la vanité des senteurs élégantes que pour s'anéantir sentimentalement et nerveusement, tête baissée, dans un amour *Fort comme la mort;* moderne par l'outrance et par l'effort d'art, Maupassant demeure un pur Français, sinon un Français tout à fait pur, mi-parisien, mi-gaulois, victorieux par la constance de sa clarté généreuse. Et n'est-ce pas un délicat hommage que la lecture de cette avenante personne qui s'absorbe dans la vérification des psychologies ardentes et fines dont ses compagnes furent la raison d'être, adorée jusqu'à la mort? C'est elle, c'est l'effluve audacieux de sa chevelure ondulée, c'est la jeune floraison de ses formes devinées dans la gaîne artificielle du corsage froncé, des jupes mousseuses, dont le grain du marbre rend à plaisir les joliesses contemporaines, c'est elle tout entière qui réveillait l'ins-

[1] Paul Albert (*Le XVIII[e] siècle;* fin).
[2] *Monument* de Gauquié, jardin du Luxembourg.



par Verlet

piration chez le sanguin loyal qui savait aimer. L'attitude est trouvée; les créations d'Helleu rencontrent une parente en cette lectrice de Maupassant. Comme on connaît ses saints, on les honore.

C'est pourquoi je ne condamne point le mysticisme d'Antonin Mercié consacrant un bas-relief à l'apothéose de *Mme Carvalho :* tel un ange de Saint-Trophime, Mireille s'envole dans une dernière vocalise; et le rossignol chante sur la lyre. Tout ce qui reste d'un art souverain comme l'amour : un souvenir menacé par le néant, un marbre pur, un beau nom.

Le métier de salonnier ne se compliquerait-il pas dans le jardin des sculptures, parmi toutes ces blancheurs un peu semblables, où il est plus difficile que jamais de discerner les « singes du sentiment » des « maçons », et cela dans un art où, fatalement, le maçon domine? Que l'instinct nous emporte encore vers les artistes, Bartholomé, qui poursuit son douloureux *Projet d'un Monument aux morts*, en symbolisant tristement la vie par un couple rigide et nu qu'étreint un douillet cadavre de nouveau-né; Escoula, dont la *Douleur* est touchante et digne; Vital Cornu, dont le *Spleen* baudelairien s'exhale obscurément du bloc frigide :

Désormais tu n'es plus, ô matière vivante!
Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,
Assoupi dans le fond d'un saharah brumeux !...

L'œuvre est méritoire; et, sans haïr « le mouvement qui déplace les lignes », elle appuie sa pensée sur les sévérités du rhythme. Sujet, exécution? vaine querelle, dans un art surtout qui est si voisin de la matière; ce qui est urgent, c'est l'équilibre entre deux forces rivales : et plusieurs y parviennent. Maintenant, il faudrait rouvrir la salle des portraits pour y admettre les bustes qui concilient l'âme et la forme[1]; agrandir le salon de la vie rurale pour y recevoir les forts qui suivent la trace virile de Constantin Meunier cherchant la beauté dans la vérité[2]; opposer le bas-relief à la ronde-bosse, la technique du bronze à la

[1] Un *Bonaparte* minutieux, bronze de Gérôme; un voluptueux buste de *Mme C. L...*, marbre de Falguière. — Injalbert, James Vibert, L. Schnegg, Vallgren, Niederhausern-Rodo (*Carpeaux*, buste bronze). — Cf. la pimpante *Vigée-Lebrun*, de Saulo, statue plâtre, appartenant à la ville d'Angers.

[2] Alfred Boucher, *Aux champs;* J. Pendariès, *La fin du jour;* Paul Richer, *Caucalaise* et *Départ pour les champs*, un bas-relief de ligne ferme et de haute allure. — Cf., au Champ-de-Mars, *Les boulangers* d'Alexandre Charpentier (mur en briques de grès flammé d'Émile Muller) : une œuvre personnelle.

clarté du marbre, les excentriques aux tempérés, les intellectuels aux plantureux[1], les néo-grecs[2] aux symbolistes, les subtils[3] aux animaliers[4], les étrangers[5] aux nationaux, sans omettre les femmes sculpteurs qui ont le ciseau classique : l'enfantine *Psyché sous l'empire du mystère,* de Mme Léon Bertaux, la *Sapho endormie,* de Mme M. Syamour, qui inspire « l'âme antique » de Marc Legrand, la mystique *Poésie* aux bandeaux chastes, de Mme M.-A. Demagnez ornent la mémoire, auprès de l'arabesque délicate de Mlle Joséphine Houssay, lithographe, pastelliste et peintre, ou de la palette somptueuse de Mlle Juana Romani. Soyons galants, lorsque le compliment n'est qu'une expression de la vérité. Mlle Camille Claudel se distingue dans l'entourage tumultueux de Rodin ; et le génie du maître tourmente ses veilles. Enfin, pour conclure par une individualité qui marque fortement l'heure présente, en mariant la statuaire aux objets d'art, je nommerai Fix Masseau, dont l'*Emprise,* traduite en grès par Lachenal, hante mon souvenir comme elle-même, blanche et blonde fleur de chair, se courbait frileusement sous les masques verdâtres des cauchemars : un Rubens mystique. Depuis émancipé, l'artiste lyonnais se livre à sa verve sombre et précieuse; collaborant avec la folle du logis, il incorpore ses rêves bizarres aux plus taciturnes des formes : le *Mauvais hôte de la nuit* devient un chandelier, telle figure évoque le *Flambeau du mal* ; l'*Étrange passant* dresse sa maigreur ligneuse au-dessus des inventions maladives, qu'elles soient sphynge, théière ou bouteille, encrier maléfique pour les poètes maudits, vase enchanté pour les orchidées capricieuses, coloquinte ou crapaud, étains ondoyants ou grès amortis, (ces derniers en collaboration avec Alexandre Bigot) : vitrine mystérieuse, qui rivalise avec celle de l'Américain P.-W. Bartlett[6], pour la verdâtre beauté des patines enveloppant

[1] *Le miroir,* polychrome, de Carlier, rival de Barrau; l'*Agar,* de Fr. Sicard; la *Bacchante à la chèvre,* de Soulès; l'*Adultère,* de Villanis : « Surprise dans le désordre de la faute par le mari justicier, elle s'enfuit, épouvantée et blessée, sans avoir le temps de revêtir sa nudité coupable... » *O tempora, o mores!*

[2] Stanislas Lami, *Jeune femme aux pigeons;* H.-S. de Moncourt, *Chante-moi !* d'après l'*Aphrodite,* de Pierre Louys : l'afféterie anguleuse ou molle.

[3] Paul Auban, *Florentine,* buste marbre.

[4] Frémiet, *Homme de l'âge de pierre* ramenant des oursons; pour le Muséum.

[5] Constantin Meunier, Niederhausern-Rodo, Vallgren.

[6] Une vitrine contenant bronzes fondus, cire perdue (figures, vases, animaux), dont une robuste étude d'*Homme accroupi.*

la ténébreuse expression. *Loulette* ou *Monna,* les figures ne sont pas moins modernes, marquées de ce voluptueux mysticisme qui hiératise aujourd'hui les fleurs montmartroises ; les masques ricanent, avec un souvenir de Jean Carriès, et les terres cuites patinées rappellent l'émail stannifère des Renaissances florentines : c'est la polychromie qui renaît, pour animer les plans silencieux. Érudit et tourmenté, le sculpteur doit plaire aux subtils qui recherchent le murmure des sensations dans les poèmes d'Henri de Regnier ou dans les proses de Jean Lorrain, devant les ondines d'Armand Point ou les prêtresses de Lévy-Dhurmer. La note macabre ne lui fait point peur. Il excelle à réaliser les rictus crispés de l'*Attente* ou du *Passé* (*bustes bronze, cire perdue*) ; la volupté, comme la douleur, a son maniérisme : interrogez Corrège à Parme, suivez des convois, grisez-vous de larmes. Sous la caresse de l'ébauchoir, comme au frisson d'un rêve intérieur, les paupières closes s'alanguissent comme des fleurs pâmées ; et c'est encore le poète-précurseur de *Spleen et Idéal* qui pourrait demander à l'artiste le mélancolique baiser de la pensée sur la forme,

> Le cantique muet que chante le plaisir
> Et cette gratitude infinie et sublime
> Qui sort de la paupière ainsi qu'un long soupir...

J'ai réservé pour la fin le marbre de *Colette,* si joliment penchée avec une douceur plaintive noyant les traits fluets sous l'onde glacée des bandeaux fins ; le buste a la ressemblance et la grâce : j'en appelle à tous les fanatiques de concert qui reconnaîtraient la femme du mélomane le plus wagnériennement joyeux de Paris ; mais ne vais-je point la trahir ?...

« *L'Art nouveau ?* » — « Il n'y a pas d'*Art nouveau* », répond Grasset qui ne sera jamais suspect d'obscurantisme ; « l'Art est toujours nouveau, même quand il est tout ce qu'il y a de plus vieux jeu ! Car, au fond, cette expression peut signifier le peu de nouveauté qui s'introduit constamment dans n'importe quelle imitation. Le mot *Art nouveau* exprime aussi le *désir* que l'on éprouve de voir surgir un art vraiment nouveau, et ce titre qui ne signifie pas grand chose de précis comporte une certaine dose de prétention à prendre des désirs pour des réalités. Quoi qu'il en soit, la naissance d'une telle expression, acceptée presque sans

révolte, est un signe de profonde maladie artistique...[1] » L'artiste et le critique sont d'accord pour diagnostiquer le péril : mais à qui la faute? Aux novateurs sincères qui, malgré tous les obstacles, les reproches timides ou les réclames plus ou moins foraines, ne désespèrent point du goût français? Ou mieux, aux prédécesseurs qui, pendant trois quarts de siècle, se sont cramponnés aux anciens *styles* sans rien inventer que d'hybrides souvenirs? Point d'évolution sans révolution. Pas d'initiative sans trouble. Qu'il exulte ou qu'il raille, l'observateur se doit de constater le courant irrésistible qui, faute d'Art nouveau, toujours chimérique, roule et grossit à vue d'œil, emportant les espoirs et les épaves. Le spectacle, assurément, n'est pas toujours agréable : le résultat ferait souvent douter de l'intention; et plus d'un effort intempestif ou maladroit justifierait la mauvaise humeur qui le qualifie « d'essai malsain » ; mais la période de douze années comprise entre 1889 et 1900 datera dans l'histoire la réhabilitation des *arts mineurs*.

Qui fera la philosophie de notre intérieur? Je ne parle point de notre âme, trop surchargée à la fois et trop vide peut-être pour séduire les psychologues, mais du *home* rajeuni par une renaissance composite. Distinction d'ailleurs inutile, car celui qui saura finement définir les *objets d'art*, dévoilera par le fait le *moi* qui les recherche ou les crée. Telle âme, tel art. Aux vitrines du Champ-de-Mars de continuer mystérieusement la leçon. Et cette impression plutôt pénible, que procure maintes fois, au dire même de ses initiateurs ou de ses partisans, cette nouveauté « un peu brusque et cherchée », ne tient pas seulement à l'enveloppe fruste et raide qui devait la revêtir d'abord, mais à l'idéal singulier qui travaille à l'heure qu'il est toutes les cervelles : de là, ce désarroi primordial, cette froideur violente ou, si vous préférez, cette exaspération froide, qui signe tant de produits dont l'incommodité n'équivaut qu'à la laideur. Des tentatives, oui ; d'unité pas encore. Les procédés les plus ingénieux sont au service des conceptions les plus inquiétantes. Les métalliques énigmes ou les méduses ligneuses se disputent le cœur et le foyer de l'intellectuel. Le mascaron grimace et le marteau de porte s'éplore. Hiératique et décorative, la synthèse triomphe. Les uns demandent à Rodin les

[1] *L'Art nouveau*, conférence faite à l'Union centrale des Arts décoratifs, le 11 avril 1897 (Paris, imprimerie de Vaugirard, 1897).

convulsions de la nature; les autres empruntent à Grasset les rigidités du symbole : mais l'imitation n'accuse jamais que le défaut latent. L'exquis Vallgren poétise : et toute une série de menus Vallgrens se croient tenus de poétiser. Jean Carriès, puis Fix Masseau s'abandonnent à leur imagination : fort bien; mais que pourrait enfanter le plagiat d'un songe? Plus l'art se fait individuel, plus l'indépendance est de société périlleuse. Le poncif original est impardonnable. Et j'omets à dessein ces poteries primitives ou ce luxe barbare qui semble inspiré par l'esthétique des Malgaches ou des Papous... Mais que sert d'insister sur les hallucinés d'avant-garde ou sur les traînards de la veille? Arrière les vendeurs et les fous ! Banalement concise ou bizarrement prolixe, la majorité n'importe guère. Sans doute, il y a pléthore, malaise, encombrement. Mais, là encore, malgré le côté pratique qui s'attache à l'objet d'art, c'est une élite seule qui retient. Plus que jamais, l'idée nous hante; et c'est bon signe. J'ajoute : à condition que l'âme ne bouleverse point l'art, et qu'en haine du réalisme, elle ne l'astreigne pas trop longtemps aux divagations charmeuses, mais amorphes.

Du chaos prévu des formes, surgissent toujours deux influences impérieuses : le Préraphaélitisme, le Japon. Londres et Tokio. Depuis que les Goncourt, ces explorateurs de l'Art, ont importé les trouvailles des Japonais qui font une science de la composition des bouquets et qui donnent à leurs compagnes des noms de fleurs, depuis que le philosophe John Ruskin, continué par le poète William Morris, a rêvé d'étendre « la religion de la Beauté » à toutes les provinces de la création humaine, humble ou puissante, — l'Extrême-Orient s'allie curieusement aux songes moyen-âgeux d'Albion pour conseiller nos chercheurs. La plante est interrogée par la subtilité qui veut redevenir ingénue, et le retour à la nature se complique de l'ambition du décor. Une activité fébrile rapproche les artistes et les techniques : Alexandre Charpentier, Francis Jourdain, Pierre Roche demeurent infatigables; à l'exemple des artisans de la Guilde, des isolés, peintre ou sculpteur, s'adonnent aux travaux de ciselure, de reliure, de serrurerie, d'orfèvrerie : Victor Prouvé, Vital Cornu. Partout, le rêve et le métier se réconcilient. A travers le temps et l'espace, la vie obscure de la forme s'inspire à la fois des passés et des lointains. De l'atelier le mouvement gagne la rue : et, chez Janssen ou chez S. Bing, il est facile

de reconnaître les conceptions des poètes. Mort l'hiver dernier, William Morris, malgré l'exotisme et l'archéologie de ses tendances, apparut moderne et national ; le fait tient à deux causes : au génie propre de l'Angleterre, qui jamais, en politique ni en art, n'a répudié brutalement les traditions d'autrefois ; à l'intuition particulière du poète qui sut dominer les contingences bourgeoises des milieux. Les *Héros* de Carlyle le recevront parmi eux : en effet, « William Morris fut, à mes yeux, l'un de ces héros. Poète admirable, et qu'à la mort de Tennyson l'acclamation publique eût appelé à la dignité de poète lauréat, s'il n'eût longtemps été le chef du parti socialiste en Angleterre, ce qui rendait difficile au gouvernement de la reine de la lui offrir, et impossible à lui de l'accepter, poète admirable, et artiste et artisan prodigieux, tout à la fois peintre-verrier, ornemaniste et décorateur, dessinateur ou fabricant de papiers peints et d'étoffes, fabricant de meubles, et ayant ressuscité l'industrie merveilleuse des tapisseries d'Arras, et imprimeur encore, il aura enfin, aidé de quelques-uns, accompli une révolution artistique si étonnante et d'une telle portée, que peut-être, en l'histoire de l'art, n'en est-il pas d'autre exemple...[1] » Ainsi clame l'enthousiasme de Jean Lahor qui a la poésie pour trucheman. Il faudrait s'arrêter sur cette apothéose. Mais Paris et la France, « qui n'ont qu'un ennemi : l'idéal, et une religion : la blague[2] », acclimateront plus malaisément ces intimes splendeurs, plus germaniques que latines ; et le héros de la décoration ne saurait généreusement influencer que les solitaires. La mode reflètera son art, au lieu de se modeler sur son âme ; mais quelques-uns seulement comprendront. De ce nombre, au premier rang, poète lui-même par son œuvre, apparaît Gallé. Le verre trouve en lui son statuaire. Amoureux Pygmalion, sa docte fantaisie insuffle à la délicatesse des coupes le sang rose ou le rêve subtil des Galatées. L'image et l'idée se pénètrent :

Ces caprices divins sont des larmes gelées,

dirait la préciosité gauloise de Banville. Et quels mots traduiront aux yeux ces intentions silencieuses ? Voici, comme document, la notice accompagnant l'envoi du maître-verrier :

[1] Jean Lahor, *W. Morris et le Mouvement nouveau de l'art décoratif*, conférence faite à Genève en l'*Aula* de l'Université, le 13 janvier 1897 (Genève, Ch. Eggimann et Cie, 1897).

[2] Sâr Péladan, *Le Salon de 1891*.

248. — *Vases de baptême : aiguière et bassin.*

« Loué sois-tu, Seigneur, pour notre sœur l'eau si utile, précieuse, humble et chaste ! »

SAINT FRANÇOIS D'ASSISE.

« Dans cette paix sacrée où croît la fleur choisie. »

V. HUGO.

249. — *Étude pour la coupe offerte à M. Massenet par le conservatoire de Nancy.*

« Pour s'enivrer du goût qu'ont les maux oubliés. »

ROBERT DE MONTESQUIOU.

250. — *Études de verrier : rouge d'algue, pourpre d'orchis, vert de cédrat, agate blonde, bleu de lavande et bleu fin de nuit.*

« Et le palais est plein de reines enchaînées. »

MAETERLINCK.

I. Le crépuscule du matin.

« L'aurore grelottante en robe rose et verte. »

BAUDELAIRE.

II. A V. Prouvé, ses amis.

« Vous m'avez vu cent fois dans la vallée obscure
Questionner tout bas vos rameaux palpitants. »

V. HUGO.

III. La chose envolée.

VERLAINE.

IV. Chant d'automne.

251. — *Pour les noces de S. A. R. Mme la princesse Marguerite de Chartres, duchesse de Magenta.*

« Deux symboliques fleurs brillent sous votre voile :
L'une a plus de douceur, l'autre plus de décor.
La marguerite est perle et le lys est étoile,
Mais sous leurs blancs rayons tous deux ont le cœur d'or. »

R. DE MONTESQUIOU.

Ce que ni les nomenclatures ni les gloses ne peuvent rendre, c'est la grâce nancéenne, et bien française, d'un rêveur inscrit parmi les « Artistes de l'âme ». Auprès de Gallé, remarquons les *verres soufflés*, du graveur Kœpping, de Dresde, et les *favrile-glass* de Tiffany. Le langage muet des étains, des émaux, des céramiques, des grès, murmure à côté des irisations, des transparences et des teintes. Le *Grand émail sur or fin*, de Georges-Jean, est une œuvre d'art, au même titre que les *Poissons*, les *Tourterelles, plats décoratifs* d'Ernest Carrière, d'azur aussi vibrant que la palette fraternelle est assourdie. L'*Artisan moderne*, d'André Marty, favorise les cuirs incisés ou gaufrés, les paravents clairs et les tapisseries mates,

les broderies[1] qui unissent les fériques tristesses de nos peintres au travail fin des petits doigts de fées. Je complimente les mondaines imposantes comme Cléopâtre ou les vierges fluettes comme Ariel, que parent ingénieusement les bijoux de Lalique. J'envie la pensée des prosateurs et des poètes que défendent les reliures mâles ou fastueuses de Marius Michel et de Petrus Ruban, ces classiques latins, de René Wiener, romantique et romanesque comme un *Roman de la Rose*, du suave Eugène Belville, dont la fauve sobriété sympathise avec le magistral et profond *Cantique des Créatures*, du peintre-lithographe Charles Dulac. Je vague au hasard : mais le moyen d'être ordonné parmi les attraits changeants de toutes ces vitrines? Celle de Maillol dévoile un fervent craintif de Tanagra, de même que l'*Inquisiteur, statuette en bois coloré*, du Bordelais Gaston Schnegg, descend des auto-da-fé lointains.

Une œuvre typique, le *Coffret en ivoire, ors repoussés et émail*, dû à la collaboration savante de Brateau, Garnier, Grandhomme. En voici l'argument, succédané de toute exégèse :

Le thème ornemental de ce coffret est le Secret.

Sur une des faces principales, Pandore s'avance, suivie des Grâces, vers Épiméthée. Les dieux qui l'envoyèrent contemplent l'entrevue, attentifs aux maux qui vont naître de la tentation, et seule d'eux tous, Minerve se tient auprès du héros, comme pour repousser la vierge fatale. Sur l'autre face principale, sont figurés l'âge d'or, l'ère du bonheur céleste antérieur à Pandore et le triste âge de fer qu'elle ouvrit. Aux deux faces secondaires, sont retracés les quatre dialogues de l'enfant, du jeune homme, de l'amoureux et du vieillard avec le sphinx de la destinée tour à tour séductrice, ambiguë et cruelle.

Sur tous ces êtres se joue, alentour du couvercle, une troupe d'enfants rieurs parmi des amandiers fleuris dont les branches torses forment les poignées du coffret. Au sommet, s'alanguit Pandore demi-nue et mélancolique ; et sa main nonchalante clôt les paupières du Secret, dont la face silencieuse et impénétrable dissimule la serrure. (Monture de Jacta, orfèvre[2]).

Exécuté pour M. Georges Berger.

Ouvrage inachevé, mais précieux, qui est dès aujourd'hui le roi des objets d'art. La figure principale offre cette baudelairienne

[1] *Broderies* de W.-R. Bunny, en collaboration avec Mme Reine Besancenot. — Georges de Feure : *Un tapis de table* (*applications et broderies*), brodé par Mme André Marty et Mlle Marie Gautier l'aquafortiste ; collection de l'*Artisan moderne* (App. à M. Marty).

[2] Cf. les orfèvreries de Falize.

morbidesse qui devient un des parfums caractéristiques de l'époque; et comme la fable se marie adroitement aux détails matériels d'un coffret! Secret, mystère, symbole planent de toutes parts, non-seulement sur le meuble, que Carabin s'obstine à maltraiter, et que fatigue l'essai d'un art nouveau, la pyrogravure, mais sur la maison même qui voudrait enfin s'harmoniser avec toutes les tentatives qu'elle accueille : longtemps entravée par le *statu quo*, l'architecture entre à son tour dans l'évolution décorative, et Viollet-le-Duc serait contraint d'écrire un appendice à l'*Histoire d'une maison* pour enregistrer les nouveautés fiévreuses. Comme toujours, l'artiste semble vouloir se rattraper d'une longue torpeur ; il se réveille, se jette à l'extrême, emprunte de toutes mains, plutôt à la légère, et le bizarre et l'excellent ; le paradoxe si plausible des fiers esthètes, affirmant que l'architecture française est morte en 1789, le touche au cœur avec l'accent d'un reproche ; les épures, les plans, les projets s'entassent, suivis de près par des commencements de réalisation. Connaissez-vous l'immeuble nouveau, sis rue La Fontaine, nº 16, à Passy ? L'auteur est un Lyonnais, qui expose au Champ-de-Mars : Hector Guimard. Ses maîtres, ses aînés ? Mais toujours William Morris, je présume (on pourrait choisir plus mal), et Trachsel, et G. Serrurier, de Liège, et le Flamand novateur, Horta ; puisque les pierres parlent d'elles-mêmes, la façade nous révèle déjà ses accointances avec les demeures intellectuelles et les rêveries septentrionales, — constante volonté d'asymétrie, qui trouble d'abord nos yeux latins, recherche alambiquée d'originalité plutôt que de style, dans le balancement irrégulier des lignes serpentines qui s'accordent avec les inventions du temps : paraphes sinueux de Mucha, prétentieux objets d'art, méandres polymorphes du vers libre. Tout s'enchaîne. La maison n'est-elle pas le miroir de ses hôtes ? L'innovation d'abord ; la beauté plus tard, par surcroît. « Ce qui fait la curiosité et même, malgré tant de misères qui lui sont propres, la grandeur de notre temps, c'est son trouble, son inquiétude et, aussi, sa liberté d'esprit chaque jour grandissante, devant tout ce qui fut la règle et la loi dans le passé...[1] » Faisons crédit à l'étrange, s'il peut être le seuil d'une Renaissance ; jusqu'ici, l'archéologie confondait les styles : d'où sortira le style ? Un style vraiment français, national, *genuine*,

[1] *L'Écho de Paris*, du mardi 10 novembre 1896 (début de la *Chronique de Colomba*).

disait W. Morris pour le sien ? Au fond du Coffret magique, Pandore a dû laisser l'espérance...

Auprès des curieux, les érudits : le passé renaît avec le si véridique relevé de fresques que le peintre-architecte Louis Ypermann a rapporté des églises de la Peribleptos et de la Pantanassa, à Mistra (Péloponnèse), avec le même bonheur que le peintre-graveur Pierre Gusman sous le ciel pur de Pompéi silencieuse, en la charmante *Maison de Vettii :* les problèmes renaissent autour de la peinture antique, souci de Caylus, autour de la peinture byzantine et de ses rapports encore obscurs avec les envolées de Giotto ; mais, au-dessus des discussions techniques, plane ce mélancolique parfum d'autrefois qui ranime vaguement l'âme dans la ruine ; qui dira la magie qu'exhale une humble aquarelle ? Pontremoli redresse *Pergame* avec la même science que Charles Normand nous évoqua l'antique *Acropole* roussie par le feu des Perses ; l'érudition marche de pair avec l'innovation : et, plus tard, quel langage tiendront nos *intérieurs* moroses et complexes ? La *Bibliothèque*, d'Hector Guimard, ou la *Cheminée en grès*, de Guillemonat, conservées par miracle et placées dans un Carnavalet de l'avenir, prouveront-elles sans équivoque la clarté primordiale du génie français ? Et si le catalogue seul parvenait à dompter les âges, devinerait-on spontanément, au seul énoncé d'un projet tel que celui d'Henry Provensal[1], notre imperdable amour pour le prodige inexpliqué de ces « hommes divins », contemporains de Gluck, de Prudhon, d'André Chénier, qui découvrirent la blanche eurythmie du style Louis XVI ? L'élégance n'est point défunte : je n'en veux d'autre preuve que la minceur aiguë d'un boudoir[2] ; voici la table à coiffer, la chaise fluette, et l'étagère et la vitrine, le paravent en citronnier : il ne manque plus que les bandeaux noirs et la grâce lumineuse de l'idole... Mais, hélas ! la *Bibliothèque* de Gyp, *Histoire de la Troisième République*, à l'usage du petit Bob, ne sera-t-elle pas au moins le plus sincère document de notre « histoire contemporaine » ?

A travers la « forêt de symboles » où le baudelairisme de nos architectes eux-mêmes apprivoise dorénavant nos regards effarouchés, je découvre : Temples pour les religions futures :

[1] *Intérieur du patis de l'Asyle de Rêve.*

[2] Charles Plumet : *Partie d'un mobilier de boudoir* exécuté en collaboration avec MM. Alexandre Charpentier, Félix Aubert et Henry Nocq.

« *A la musique pure, à Beethoven* » (3 châssis : plan, coupe, élévation) ; projet de Fr. Garas, qui semble faire suite à celui de Ch. Bischoff (1896) : *Temple pour l'exécution de l'opéra Parsifal* (*sic*). Beethoven obtient un regain d'honneur : autre bon signe ! Cette année, livres et revues le célèbrent à l'envi ; et sa grande voix règne toujours. Le chef d'orchestre sombre et fantasque qu'il était n'a rencontré ni son Rodin, ni son Puget, ni son Michel-Ange, pour nous transmettre les plans prométhéens de son front ; mais son œuvre sonne l'évocation la plus sûre : et je pourrais former toute une iconographie beethovénienne avec les témoignages récents d'artistes mélomanes, depuis le *Ruisseau* pastoral que Léon Frédéric « dédiait » à son nom [1], jusqu'aux *neuf bustes* (en cire polychrome inaltérable) que Jean Ringel d'Illzach intitule bravement les *Symphonies de Beethoven* ; captivant phénomène « d'audition colorée », qui résume dans une physionomie riante ou tragique l'impression totale que dépose au fond du souvenir chacune des neuf immortelles. Le statuaire alsacien connaît-il la respectueuse fantaisie de Robert Schumann qui distribuait aux symphonies les noms des Muses ? A-t-il rêvé ce chœur éloquent, depuis une Erato virginale jusqu'à la gigantesque Calliope ? Toujours est-il que chacune des neuf glorieuses apparaît comme une « beauté » nouvelle dont la hantise transforme, hélas ! fugitivement, l'âme de son adorateur à sa chère image. Et quel magnétisme en ce crescendo de style palpitant : la toute classique *Symphonie en ut majeur,* que les contemporains trouvaient trop bruyante (méfions-nous de nos jugements !), la printanière *Symphonie en ré,* qui n'avoue rien des noirs pressentiments d'un génie sourd, la grâce de la *Symphonie en si bémol* après la magnificence de l'*Eroïca,* et la *Symphonie en ut mineur* et la *Pastorale*, âme et nature, la *Symphonie en la*, miracle de beauté rustique, impétueuse et suave, qui raconte aussi nerveusement que l'immense *Concerto en mi bémol* (Xe Muse) la tendresse paysagiste du puissant maître taciturne ; la *Symphonie en fa*, sourire de héros entre ses deux terribles voisines ; la *Neuvième*, enfin, définitif portrait d'une âme gigantesque comme son époque, et Notre-Dame-de-Paris de l'art sonore ! Laquelle préférer ? Chacun choisira sa Muse, selon son cœur ; et puisque l'être a des saisons comme la nature, telle symphonie redeviendra l'élue, d'après les dispositions de l'heure

[1] Salon de 1891 ; Champ-de-Mars.

et de l'âge. Toutes sont admirables : c'est toujours la dernière entendue qui paraît l'amie persuasive. Et comme ce Faust que le génie musical rêvait de transposer dans son art, l'amant voudrait crier à la minute ensorcelante : « Arrête ! tu es si belle ainsi... » En dernière analyse, l'Art est un combat contre le néant. Et j'absous le téméraire, ou plutôt le vaillant qui a voulu réaliser chacune des images bien-aimées que modèlent capricieusement les destins du souvenir. L'œuvre de Ringel est deux fois intéressante, et par sa technique, et par le problème qu'elle réveille : celui des rapports de la couleur et du son, de la vague musique avec les arts du dessin. Comment traduire avec les précisions sculpturales un art fugitif qui se dérobe lui-même aux analyses ? Comment suggérer par des formes les parfums de la musique absolue ? Oui, mais par quel sortilège pareil figurer des idées abstraites, vertu, justice ou douleur ? L'allégorie n'est point ici plus déplacée : l'art plastique est un composé d'hiéroglyphes, de *signes* dont chacun doit avoir sa beauté propre, harmonisée dans l'ensemble ; il use d'attributs conventionnels qui correspondent à telles notions ; il parle à sa manière, obscurément. Mais, dans l'espèce, afin de noter chaque physionomie mélodieuse, le secours de la couleur se proposait : de là, cette polychromie qui veut renforcer l'expression trop froide, suppléer à l'absence de la composition, du clair-obscur, des artifices pittoresques qui déjà sont une musique pour les yeux. Un pli d'azur, un voile noir corroborent l'intention d'un regard tendre ou farouche. Avec notre universel souci des *nuances*, l'antique polychromie reprend l'art moderne : la gravure, la statuaire, l'art décoratif [1] la réclament ; il faut attendre encore pour juger ses résultats cosmopolites. Mais là, parmi les silences pâles des statues que voudraient enfiévrer la teinte ou l'expression, je prétextai le caprice des bustes pour me chanter une fois de plus le finale de la *Neuvième*, l'âge d'or musical dont la longue phrase, tour à tour pacifique, champêtre, céleste, guerrière, solennelle, exquise, amoureuse, violente, toujours pure, s'épanouit en un crépuscule de joie populaire et de trivialité sublime pour affirmer par la double splendeur des timbres et des voix l'immortelle

[1] Rivière-Théodore : *Charles VI et Odette* (groupe bronze, marbre et ivoire ; app. à M. Georges Berger). — Belloc : *Mme Desbordes-Valmore* (buste argent et ivoire), etc. ; cf. les *Statuettes polychromes*, de Ferrary, et la *Salammbô* (1895), de Rivière, gravée à l'eau-forte par Ch. Courtry.


R. d. J.
97

illusion de bonté qui fleurit au cœur de l'Homme : *leit-motiv* qui créa Richard Wagner. Quel meilleur « professeur d'énergie » que ce vivant reproche à nos lassitudes ? Devant lui reculent le vertige et le mal, comme ces fantômes rembranesques du Walpurgis devant la triomphante aurore ; avec lui, le sang généreux de la vie transfigurée par l'art court purifier les âmes et les formes. Écoutons l'âme consolatrice et le génie rédempteur de Beethoven.

§ 3.

> Connaissez les anciens et faites du nouveau !
>
> Richard Wagner.

« *La Beauté aux Salons de 1897* » : c'était d'abord mon titre préféré. Sans doute, je pensais à Beethoven, à ce *Don Juan* poétique que sa stoïque vertu réprouva. Je prévoyais également quelques intentions courageuses ; mais l'ironie devient cruelle, qui généralise l'exception.

La Beauté ! Je professe une vieille admiration pour l'intrépidité des métaphysiciens qui s'intronisent les prophètes de la déesse, la seule survivante, puisque, mère de l'Amour, elle est une des formes de l'Espérance ; on n'admire jamais que ce qui reste mystérieux : aussi admiré-je, depuis l'enfance, les casaniers scolastiques qui philosophent loin de tout contact avec les hommes et les œuvres, et qui tranchent et qui taillent, et qui péremptoirement affirment, avec Aristote, que la Beauté est la grandeur unie à l'ordre. Les anciens la voyaient géométrique, les modernes la devinent plus passionnée, y recherchant l'hymen de l'âme et du rhythme, — définition qui revient à peu près au même que la formule péripatéticienne. La Beauté ? C'est encore une chimère, quand les réalistes la découvrent à toute force sur un fumier sans perles, ou bien une hypocrisie, quand la race des plagiaires l'extraient à grand'peine des vanités spécieuses du poncif. Définir est toujours facile : la difficulté commence avec la confrontation des théories et des faits. Et que deviennent les prétentions législatives du pauvre salonnier qui s'est bourré de métaphysique au lieu d'initier sa pâle jeunesse au discours plus convaincant des œuvres et des maîtres, et des grands ciels et des beaux yeux ? Les maîtres ? Un maussade logicien

m'arrête par la manche, et me glisse, grincheux : « Vous débutez bien, par un cercle vicieux, tout simplement ; les maîtres ? comment les nommerez-vous, à quel sceau d'élection reconnaîtrez-vous ceux d'hier ou d'aujourd'hui, voire de demain, si vous ne possédez point d'abord des principes, un code, un *criterium ?* » — Diable ! cette pensée n'était point revenue depuis assez longtemps me rendre visite, et j'avoue ingénûment qu'en présence des vaillantes choses qui nous prennent aux entrailles, j'avais oublié quelque peu le *criterium*... Ou plutôt, je rassure mon orgueil en supposant sans délai que la règle habite virtuellement en nous, qu'elle réside en cet instinct de sympathie que le créateur verse dans son œuvre et qui rebondit fièrement vers notre âme :

Dans sa création le poète tressaille,
Il est elle ; elle est lui...

Elle devient nous, aussi, par cette attraction d'amour qui meut le soleil et les étoiles. L'aristarque, déjà nommé, de 1791 demandait à « jouir de la rencontre de ce qu'on doit rechercher partout : *la morale* [1] ». L'esthétique, seulement, est comme la morale : redescendez au chaos des premiers principes, et vous obscurcissez tout le ciel.

De nos jours, nés malins, on esquive le problème en disant : le critique a pour mission non plus de juger, mais de comprendre. Ce qui veut dire : le dogmatisme a fait son temps ; il est devenu perruque, comme l'*Art Poétique ;* il s'agit moins de disputer des œuvres d'art au nom du goût qui les discerne, que d'en expliquer la genèse, à la fois surprenante et fatale, par les lois de l'histoire qui les produit et d'après les phases de l'éternel devenir. A quoi bon rendre des arrêts cassés par un avenir prochain, par les cours voisines ? L'avocat du diable menace tous les saints. Point de jugement sans appel. Le salonnier, dans l'espèce, n'aura plus à tenter une classification patiente et futile, à dresser une imposante hiérarchie assignant des rangs aux inspirations qui les rejettent, à rédiger un palmarès compliqué, qui distribue, impartialement, je l'espère, des accessits et des prix. Entendu ! Et, faute d'un verdict aussi définitif que pédant, je me contenterais des impressions les plus compréhensives. Mais, en reprenant l'examen de conscience esthétique d'un salonnier, je m'aperçois que, désireux surtout de

[1] *Lettres* sur le Salon de 1791.

comprendre, j'ai commencé par juger : et, pour étayer mes conclusions, n'ai-je point débuté par élire spontanément quelques pièces de choix qui m'apparaissaient comme telles ? Le plus endurci des sceptiques ne traverse-t-il point la vie du même pas que les crédules? Le plus allemand des critiques pose-t-il à chaque mot la distinction nécessaire entre le sujet fragile et l'objet insaisissable ? Et moi, qui ne suis ni Kant, ni Pyrrhon, je me dis : « voilà une belle chose », sans demander à mon entendement ravi s'il devient le jouet des fantômes. Enfin, dogmatique ou impressionniste, par cela seul que j'ai glané parmi 6714 numéros, j'ai proféré des jugements. Je me rengorge, car je suis esthète à mon tour. Il serait puéril que l'historien racontât seulement pour raconter : il narre d'abord *ad narrandum*, puis *ad probandum*, sinon toujours afin de soutenir une thèse préconçue, du moins pour dévoiler l'enchaînement harmonieux des effets et des causes. Je ne sais trop si *mon* Salon, quoique plus restreint, vaut mieux que la réalité des deux autres ; mais ce n'est point sans raison que j'ai désigné, parmi tant de physionomies banales, une trentaine d'œuvres : l'ampleur décorative, sur les mamelons jaunis du *Lauraguais* morose ou *Vers l'abîme ;* l'interprétation de la vie, populaire, nocturne ou mondaine, avec Prouvé, Crébassa, Helleu, Verlet[1] ; la réalisation du symbole antique ou lunaire, avec Bellery-Desfontaines, Albert Laurens, Ary Renan ; parmi les étrangers, qui déjà possèdent ce premier titre à nos yeux, l'art brille délicatement ou vigoureusement avec le rêve de Bunny ou la douleur de Struys ; et je n'oublie point Soord, Harcourt, Tanner, Loeb James Guthrie. Avec la liberté du songe ou par le hasard des salles, l'*Ève* blonde, de Lévy-Dhurmer, refleurit voluptueuse non loin de l'ancien qui repasse son humble existence aux *Dernières lueurs* de Wery. Les promesses de l'atelier Gustave Moreau nous ont tenu le même langage que l'autorité des groupes juvéniles, où l'*Automne* souverain de René Ménard avoisine un *Soir orageux* de Charles Cottet, les nuages attristés d'Ulmann et de Dauchez, l'intimité familiale de Lucien Simon, plus nerveux que Jacques Blanche, — où les intérieurs d'Émile Boulard sympathisent avec les paysages des Griveau. Et le frisson crépusculaire que Pointelin dissémine sur ses futaies noires, nos yeux l'ont reconnu se poser maintes fois, comme un baiser mystérieux, sur

[1] Sans oublier les deux *Études* féminines du graveur Darbour, un moderne qui sait le pouvoir des yeux.

les patines des objets d'art, des bronzes ou des marbres. « Au fond, l'art ornemental n'est pas estimé, n'est aimé de personne, personne ne s'y intéresse... Il faut avoir vraiment le mépris de la réputation pour s'adonner à cette ingrate carrière de l'art ornemental » : certains semblent avoir à cœur de déjouer la boutade mélancolique de Grasset ; la décoration s'est faite l'auxiliaire de l'idéalisme ; et, médailleur ou verrier, deux noms suffiraient devant l'avenir à nous défendre : Roty, Gallé. Mais les œuvres étrangères ou françaises que je viens d'évoquer dans une dernière lueur, sont à la fois le réconfort et l'apologie d'un salonnier. Leur complicité justifie une année d'art et son historien. Par elles, « la Beauté au Salon » ne devient pas plus invraisemblable que « l'Art aux Folies-Bergère », à l'heure bleuâtre où, faute de la Joconde promise par les peintres, Pierrot-Séverin se démenait silencieusement sur des musiques lascives ou terribles... Je regretterai toujours que ma destinée trop récente m'ait interdit de parcourir le Salon des Refusés de 1863 : Bracquemond, Fantin-Latour, Manet, Whistler, Harpignies... Mais, les Salons fermés, quel Mécène ne peut ouvrir au for intérieur de sa pensée le Salon des Élus, un Luxembourg transitoire que j'appellerai le musée du souvenir ? Là, peu d'artistes, enfin, quelques jeunes et nos maîtres ; des œuvres attachantes plus encore que des noms illustres ; et, par le groupement rationnel des salles qui traduisent aux yeux l'évolution du paysage, du portrait, de la statuaire, de l'éloquence décorative et de l'arabesque ornementale, ces œuvres choisies deviennent réellement les *signes* qui manifestent la permanence de l'idéal effort, en détaillant les métamorphoses de l'histoire.

Jamais on n'a mieux peint qu'aujourd'hui !... — La décadence est irrémédiable... — J'entends encore les derniers échos des deux plaidoiries contradictoires, en interrogeant d'un coup d'œil ma quintessence de Salon pour y surprendre les caractères communs de l'époque. Le visible témoignage dépasse les jérémiades pour ainsi dire posthumes qui accompagnent les bilans annuels — ou les dithyrambes outrés qui jurent de corriger les anciennes méprises. Il est si bon d'oublier, dans le commerce aérien des arts silencieux, les étranges mœurs intellectuelles de nos déclins, qui ont exilé la grandeur d'âme auprès du négus Ménélik : « Il en dit du bien, donc il le connaît », c'est le « Je pense, donc je suis, » de la presse contemporaine, son *Cogito, ergo sum*, rigoureux comme

une équation. Et quand l'artiste et le pronom deviennent du genre féminin, de quelles hypothèses le problème boulevardier ne se complique-t-il pas ?... O les pures délices de la solitude ! De la solitude à deux, celle des amoureux, un regard communiant avec une œuvre ! Pour corriger ces « odeurs de Paris », inutile même de recourir aux « parfums de Rome », à l'encens de Bayreuth qui, bien qu'assiégée par les snobs, n'est pas encore apparue, comme sa rivale, « la Mecque du poncif » : un petit cadre loyal suffit à l'incantation solitaire. Et ma parenthèse achève le véritable éloge de la peinture : illusion réelle, dérobée au néant des heures, et que n'altère aucun soupçon ; dans la mort de tous les dogmes, le charme seul survit, purificateur ; et, l'année dernière, quand je questionnais la liseuse câline de Paul Thomas ou l'exquise dame de Morisset, mon rêve se terminait à la toile du pastel ou du tableau, sans la douce angoisse de rechercher le secret qui s'abrite malicieusement sous le nid des cheveux tièdes et derrière le mur diamanté des regards luisants. La peinture est l'apothéose du silence.

Mais elle-même se fait troublante, dès que l'artiste redevenu philosophe lui réclame une certitude. Aujourd'hui précisément qu'il y a de tout dans tout. Élucidons nos idées avant 1900, car je gage que les Salons de 1898 et de 1899 seront quelque peu dépaysés dans l'hyperboréenne Galerie des Machines... Qu'Ovide se recueille, avant de partir chez les Scythes.

Le Nord, peut-être, lui fait moins peur que la perspective du vieux jeu, si l'on en juge par les songes épars qui nous assaillent. Mais, antinomies ou sympathies, qualités ou lacunes, il n'est guère commode de s'orienter dans le brouillard. Nord et Midi, les influences les plus adverses se croisent et se mêlent : et le vague circule à travers le *sfumato* décadent des nocturnes d'outre-mer ou des soirs intimes, avec la polychrome griserie des reflets [1], l'immatérialité des accords mystiques ou la souffrance des marbres poignants. Encore les Salons sont-ils imparfaits à nous renseigner : oui, voici Maurice Denis autour de Rodin [2] ; mais les outrances contemporaines font défaut, ce côté fou de notre névrose qui accouple les dévergondages replets du trottoir aux ascétiques maigreurs du délire [3] ;

[1] James Whistler, Eugène Carrière, Albert Besnard, dont l'influence est indéniable.
[2] Champ-de-Mars, 1897 ; salon bleu.
[3] Steinlen, Anquetin, Forain, Toulouse-Lautrec ; — Odilon Redon, Henri de Groux.

mais les deux pôles de l'art moderne et de l'essor français ne sont représentés que par des imitateurs ou par des disciples : Edgard Degas, Gustave Moreau. Et comme la prépondérance de ce maître absent rejoint curieusement les ambitions préraphaélites pour affirmer les instincts nouveaux : retour pieux aux Primitifs de Florence ou de Bruges, parallèles désirs de véracité coloriste et de mystérieux symbole ! Rêve et réalité, l'antithèse persiste dans la France accueillante à tous les souffles : et ce ne sont plus déjà les songeurs qui relèvent la tête contre les fatalités de la documentation, mais le *Naturisme* qui réagit promptement contre le *Symbolisme*, et cela de toutes parts, en musique, au théâtre où l'usine de *Messidor* suit de près le castel de *Kermaria* [1], où *Fervaal* légendaire n'entrave pas le drame musical en blouse ou l'opéra pittoresque en veston ; en littérature, dans les livres où l'émoi subtilement candide des romans précis s'attaque aux chevaleries sentimentales des vagues poèmes [2] ; en peinture, en art plastique, à travers les adresses rivales des clartés diffuses ou des assombrissements prémédités. Sans doute, il en sera toujours ainsi ; et la lutte est à la fois déconcertante et salutaire. Mais, après les dissentiments, les sympathies : et partout, de même, dans les deux camps, un renouveau significatif en faveur de l'idée, et de son langage naturel : le rhythme. Partout, l'Harmonie, que nous appelons du fond de notre cœur, s'insinue aux élans du contour ou de la nuance ; la palette se réchauffe et la ligne se calme ; l'âme ranime la plastique, et la forme épure l'expression. Dans maint groupe généreux, les tendances se confondent, un style coloré rapporte l'espoir. Certes, le reproche vaudrait de trop intellectualiser la peinture après l'avoir matérialisée sans merci ; la candeur de la fresque ou l'abréviation de l'affiche ont trop souvent prêté au tableau les teintes plates d'une carte muette ; la cloison russe de Th. Botkine et l'algèbre française de Maurice Denis, pour décoratives qu'elles soient, ne semblent pas le dernier mot. Mais toujours est-il que la lutte est victorieuse contre les trop fugitives pâleurs de l'impression banale et contre tous les procédés photographiques du réalisme détrôné. Couleur, mystère et liberté, tel est le mot d'ordre.

Mais c'est du romantisme, cela ! s'écrieront les mystiques trop heureux de rattacher leur songe au souvenir de la pléiade, aux

[1] V. l'*Artiste* de mars 1897 : *« Kermaria » et nos poétiques musicales.*

[2] Cf. le mouvement actuel des jeunes revues.

inégales et militantes pensées des Delacroix, des Scheffer et des Berlioz. — Peut-être ; cependant, le tollé romantique se dressait contre la vieillesse de la formule gréco-romaine : et, dorénavant, c'est la préoccupation plutôt classique de la ligne qui contient les teintes les plus vives ou les imaginations les plus bizarres. Donc, enfin, à Glascow comme à Paris, chez les prosateurs comme chez les poètes, l'équilibre souhaité produit des œuvres, non pas géniales, mais cordialement empreintes de délicatesse ou d'énergie. Constatation réjouissante, pourvu que la religiosité plastique du siècle finissant ne soit point la conversion sénile d'un Don Juan qui, après avoir abordé toutes les Cythères, s'éprenne de la vertu pour une dernière expérience...

D'ailleurs, quoi qu'il fasse, le « changement » menacera toujours la « beauté ». Rien ne dure ici-bas, pas même la vertu. Mélancoliquement, tout s'écoule. Et, selon les exigences des climats ou des temps, la majesté de Raphaël et le mystère de Rembrandt se partageront les suffrages. Quand je reviens d'*Orphée*, je me surprends enclin à décréter que c'est le paradis suprême hors duquel il n'y a point de salut ; mais faut-il rétablir l'Inquisition au nom d'un Dieu de clémence et d'amour ? Sempiternel problème où j'aboutis sans trêve, dilemme impérieux où, parmi toutes les fausses originalités trop nombreuses dans l'évolution contemporaine, j'aperçois les écueils de la formule et les abîmes de l'indépendance, où je sens le libre arbitre individuel circonscrit non-seulement par les tyrannies de l'histoire, mais par le credo du style.

« C'est une puissante critique que celle qui s'exprime par des faits [1] », dit Bracquemond, qui ne place la qualité de l'œuvre d'art ni dans les scrupules d'un sujet, ni dans les raffinements du morceau, mais dans l'intrinsèque harmonie qui la détache de la nature. Et, comme si le vœu d'un artiste devait toujours être exaucé par un artiste, voici que la paroi lumineuse où *Virgile*, *Homère*, *Eschyle* avaient consolé nos yeux, se ranime encore sous la pensée d'un maître. Le vide attristant deux fois n'est déjà plus qu'un souvenir. Et la froide muraille se repeuple à vue d'œil sous le marteau fébrile et machinal qui cloue en hâte une immense toile déroulée : c'est la péroraison de l'*Histoire de Sainte Geneviève*, le *Carton* nouveau de Puvis de Chavannes dont l'héroïque vieillesse a triomphé des heures douloureuses. Qu'il soit le très bienvenu,

Étude sur la Gravure, chapitre V.

l'auguste « dessin », pour terrasser à son tour nos doutes et nos mauvais rêves : par la seule vertu de la forme, ses frottis bistrés en disent plus long que toutes les vaines argumentations ; l'exemple est le roi des préceptes ; pareille à la conversation d'un grand homme, qui nous fait mieux sentir nos propres idées en les illuminant de sa flamme sereine, l'œuvre d'art de l'initiateur est la plus robuste leçon d'esthétique.

Nous disions timidement et confusément le pouvoir du style, qui, çà et là, comme par enchantement, révivifie l'art convalescent, dans ses aberrations mêmes : n'est-ce pas encore et toujours le style, magnifié par je ne sais quelle imperdable jouvence, qui parle dans la silencieuse éloquence d'une virile promesse ? Ce qu'il nous dit, à voix basse, mais avec l'irrésistible écho d'un atticisme lointain, ce sont les paroles distinctes que bégayait le réveil de nos plus chers désirs ; ce qu'il annonce, avec l'accent des victoires, c'est la possibilité de notre songe : la réalisation naturelle et forte de la libre tradition, de la tradition rajeunie. Visible et concret, son discours devient la meilleure illustration d'un texte obscur. Le langage qu'il nous tient, c'est le même, adapté spontanément aux envolées d'une belle âme, que nous écoutons respectueux devant l'*Apothéose d'Homère* ; le hasard des deuils et des ventes a voulu que notre regard se régénérât de nouveau dans cette maîtresse page, traduite en un mâle dessin [1] :

L'illustre chef de notre école française vient de terminer une œuvre digne d'être comptée parmi les témoignages les plus importants que l'art du XIXe siècle aura légués à l'avenir. Je n'exagère rien. Bien qu'il ne s'agisse ici ni d'une vaste peinture monumentale, ni même d'un tableau, bien que les moyens d'exécution choisis par M. Ingres se réduisent à l'emploi du crayon et de l'encre de Chine, l'invention grandiose et les détails ingénieux de la scène où il nous montre *Homère déifié*, l'alliance dans les formes d'une énergie et d'une finesse dont il semble que le génie grec ait seul possédé le secret, tout concourt à relever l'importance de ce simple dessin, qui ne mesure peut-être pas plus d'un mètre dans un sens et de quatre-vingts centimètres dans l'autre ; tout lui donne, au milieu de nos déclamations et de nos bavardages pittoresques, une éloquence d'autant plus sûre qu'elle est plus sobre dans les termes, plus indépendante des procédés ordinaires de la rhétorique... Quant à l'exécution matérielle, — si tant est que le mot soit applicable à des formes d'expres-

[1] Centennale de l'Art français 1889 : (dessins, nº 351, collection F. Guille). — Vente Haro père, Hôtel Drouot, le 3 avril 1897 ; adjugé 7.600 francs au baron Vita.

sion sous lesquelles percent partout un sentiment exquis du beau, un amour passionné du vrai, mais du vrai dans son acception la plus haute, — quant au rôle du dessin proprement dit, du modelé, de la physionomie extérieure des choses dans cette œuvre si fortement pensée et moralement si éloquente, il faudrait, pour en signaler les mérites, analyser chaque figure, s'arrêter à chacun des détails qui précisent l'âge ou le tempérament d'un homme, les habitudes d'un corps ou les caractères d'un vêtement, les mœurs et jusqu'aux modes d'une époque... Nulle part mieux qu'ici M. Ingres n'a usé du don qu'il a reçu et qu'aucun peintre avant lui n'avait possédé au même degré, de s'assimiler tous les exemples du passé, d'en ressusciter toutes les formes, comme s'il avait coudoyé les hommes dont il retrace les images et vu de ses yeux ce que son imagination devine... Qu'il nous soit permis toutefois en terminant d'exprimer un regret. Une œuvre de cette importance et de ce caractère, une protestation aussi fière contre les humbles inclinations ou les erreurs auxquelles nous cédons trop souvent, une telle œuvre aurait dû apparaître en face même des témoignages suspects dont il lui appartient de faire justice, en face surtout des talents de bonne volonté qu'elle peut si bien achever de convaincre, si puissamment encourager... Quelle plus opportune et plus utile leçon qu'un pareil exemple, s'il était donné sur la place publique en quelque sorte, au milieu ou plutôt au-dessus de la mêlée où s'entre-choquent les intérêts et les partis, au milieu de tant d'efforts en sens contraire pour tirer à soi un lambeau de succès, pour conquérir vaille que vaille une notoriété éphémère ?... [1]

Et quand je répète ces nobles paroles de celui de nos penseurs qui partage avec Philippe de Chennevières la plus sûre intelligence du génie français, je ne sais plus si mon souvenir ému s'adresse au rêve plastique du grand Ingres [2] ou bien à la docte rêverie de son indépendant continuateur Puvis de Chavannes. Pour les maîtres seuls, vouloir c'est pouvoir. Par eux, par leur divination tout ensemble instinctive et consciente, un simple *dessin* proclame l'immortelle autorité du dessin : nerveuse finesse de la mine de plomb lavée de sépia, ou délicate largeur du fusain frotté de terre d'ombre, — sous les mains magistrales l'eurythmie renaît. Inutile d'attendre le secours suave de la palette, pour affirmer très haut que la *Sainte Geneviève* nouvelle est digne du Panthéon, de la Sorbonne platonicienne et du *Bois sacré*. Quelle majestueuse candeur rattache la grisaille aux grandes époques, au parfum

[1] Comte Henri Delaborde (*Revue des Deux-Mondes*, nº du 1er juin 1865).

[2] « Qui a deviné la grâce des Grecs, le pur galbe d'Olympie » (Charles Saunier, dans son excellente plaquette sur les *Grands Prix* de Rome ; Paris, *Revue Encyclopédique*, 1896). — Cf. *Ingres passionné*, Gustave Geffroy (*le Journal* du 12 juin 1897).

lointain des Renaissances ! La belle vieillesse de la sainte et de son peintre réconcilie dans une pure lumière nos divergences et nos défaillances. Elle domine parce qu'elle résume. A genoux devant sa hautaine venue, comme les Parisiens de jadis dont la foule accourt en procession fiévreuse et confiante, il nous semble que désormais le passé ne s'élève plus contre l'avenir. Et je quitte à regret le Salon qui protège son discret triomphe : « C'est moi, nous dit-elle, c'est moi la petite bergère que l'antique et chrétienne vision d'un peintre ressuscita blanche, fluette, harmonieuse, sous les maigres verdures d'une banlieue pauvre ; c'est moi dont l'âme de colombe descendait vers la bénédiction des bons évêques, à l'heure où la France puérile se pressait contre les barbares sous les aigles fatiguées du vieil Aétius ; j'ai si longtemps prié que j'espère ; ma vieillesse est telle que mon enfance ; j'ai toujours bravé le péril, parce que j'ai cru. Aujourd'hui, par la pente du fleuve familial, je viens ravitailler Paris : et, puisqu'à travers les jours, l'ancienne majesté du symbole veut refleurir, et que le poète affirme que l'homme a non moins besoin de poésie que de pain, — ce n'est pas seulement les sacs rebondis et les jarres bienfaisantes que je rapporte sur ma barque providentielle et que déchargent, parmi les touchants épisodes de la foi naïve ou de la faim cruelle, les rudes bras nus de mes frères de Lutèce ; — mais ce que je ramène dans votre ville punie de ses blasphèmes, c'est mon âme qui n'est qu'une franche prière exaucée, c'est la foi qu'un maître a retrouvée dans l'Art qui n'est qu'un miroir du Dieu inconnu. Je viens consoler les souffrants et redresser les infirmes. Ma voix prolonge, en les spiritualisant encore, les fiers conseils des *Automnes* païens. Les artistes qui m'écoutent seront sauvés... » Et la sainte voix domine de sa mélodie à la fois toute divine et toute humaine le bruit des chalands qui accostent et des assiégés qu'elle rassure.

Voilà, maître, l'accent de votre œuvre. Et que votre modeste héroïsme ne nous dise plus, avec la mélancolie des inspirés :

Que vous ai-je donc fait pour être votre élu ?

car le trésor que vous nous avez librement rapporté de l'exil classique, ce fut l'accès de cette terre promise où, plus heureux que le prophète, vous avez pu vous-même porter vos pas ! Votre influence restera, comme une brise rafraîchissante. Parmi les tribulations de nos sens tour à tour exaltés ou mortifiés, qui ne renient l'ombre

équivoque des secrets pervers que pour le néant d'azur des petites chapelles, vous êtes le *sereno* qui traverse les nuits méridionales en solennisant d'un cri l'heure qui s'écoule. Ni les nuages de la Kabale, ni les trompe-l'œil du réalisme n'ont su tenter vos songes, libres enfants d'Athènes. Notre dégénérescence ne peut les atteindre. D'essence arcadienne et d'actuelle vaillance, votre inspiration reflète la joie calme des premiers créateurs, cette volupté « pour toujours », que le poète anglais traduit du sage grec ; sa beauté paraît une bonté ; un vocable athénien l'exprime : καλοκάγαθος. Honneur à ceux qui dépensent leur vie pour le Beau ! Leur existence elle-même est une œuvre d'art. La Nature propose et l'Art dispose : au souffle volontaire de distribuer l'ordonnance et l'ordre. Le rôle de l'artiste est éminemment de parfaire « une création dans la création[1] ». Et puisque j'ai débuté par l'essaim voluptueux du poète Fantin-Latour pour aboutir au projet austère du philosophe Puvis de Chavannes, je veux que ma dernière ligne devienne un salut de gratitude à cette élévation poussinesque en dehors de laquelle il n'est que virtuosité vénale ou balbutiement.

RAYMOND BOUYER.

[1] Définition du paysagiste Jules Dupré.





DE L'INFLUENCE

DES MŒURS, DES MILIEUX, DES CROYANCES

SUR L'ART DE LA PEINTURE

DEPUIS LE XIV[e] SIÈCLE JUSQU'AU MILIEU DU XIX[e]

(*Suite*[1])

La Peinture en Flandre.



APRÈS la grande époque de la Renaissance, les Pays-Bas ont eu une glorieuse école de peinture, comme chacun sait. Les Flamands avaient devancé, dans ce mouvement de la transformation des arts, les Hollandais, leurs compatriotes du nord, par le fait que la Flandre avait déjà eu depuis longtemps les frères Van Eyck, les Quinten Matsys, les Mabus, les Hemling, et que l'art de la peinture n'était plus une nouveauté pour elle.

Depuis longtemps assurément des relations s'étaient établies entre les peintres flamands et ceux de l'Italie, puisque aussitôt qu'on apprit de l'autre côté des Alpes la découverte, par les frères Van Eyck, de l'emploi pratique de l'huile dans les couleurs, Antonello de Messine, dit-on, se rendit en Flandre pour en connaître le secret. Aussi au XVI[e] siècle beaucoup de peintres flamands

[1] V. l'*Artiste* de juin dernier.

avaient passé en Italie afin d'étudier les merveilles artistiques, dont la renommée était venue jusqu'à eux ; et c'étaient les deux Breughel, les deux Bril, Otto Venius, un érudit et le maître de Rubens, sans doute aussi Porbus le vieux, Martin de Vos l'ami du Tintoret, etc.

Cependant ce premier élan vers l'art italien n'eut que des résultats de transition, qui sont pleins d'intérêt sûrement, mais qui ne dénotent pas par eux-mêmes la révélation d'une nouvelle école. C'est qu'au XVIe siècle la Flandre n'avait pas encore trouvé pour la peinture le terrain propice où elle pût mettre à profit sa nouvelle éducation classique avec son tempérament positif en même temps que luxuriant.

Les Flamands avaient toujours montré dans les arts leur goût pour les formes développées, plantureuses comme leur sol, et leur penchant, en général, pour les arts qui ont de l'éclat. Aux XIVe et XVe siècles, les ducs de Bourgogne, grands amateurs d'art, avaient, par leur protection, encouragé dans les Flandres ce goût naturel que ceux-ci avaient pour tout ce qui tient du faste et de la décoration. On connaît les belles tapisseries flamandes du XVIe siècle, et l'architecture flamboyante, les bois sculptés, les meubles un peu lourds et épais, les habillements surchargés de dorures et de broderies, que ce peuple affectionnait. Car, après que la princesse Marie, fille de Charles le Téméraire, eût apporté en dot (1477) à Maximilien d'Autriche les états de Bourgogne, formés de la Bourgogne et des Pays-Bas, les maisons d'Autriche d'abord et d'Espagne ensuite introduisirent en Flandre toute la pompe impériale.

Dans la guerre de l'indépendance que les Pays-Bas soutinrent si énergiquement contre les Espagnols, les Flamands catholiques, moins opiniâtres dans la lutte que les Hollandais protestants, finirent par s'entendre assez bien avec ceux-là (1585) ; et finalement les Flamands restèrent, pas trop à contre-cœur, sous la domination du gouvernement espagnol. On conçoit donc que dans ces conditions il dût y avoir des rapports de toutes sortes, directs et continus, de religion, de politique et de commerce avec l'Autriche, l'Espagne et l'Italie, et que l'art de la peinture pût fortement s'en ressentir.

Alors parut dans les arts un homme qui sut allier d'une façon admirable le génie flamand au génie italien : on comprend déjà

que c'est Rubens dont nous voulons parler. Rubens représente bien l'esprit flamand à cette époque. Rubens était savant, comme son maître Otto Venius ; il s'occupait de lettres, d'archéologie ; il savait plusieurs langues et parlait le latin couramment. Il fut un diplomate heureux (1628-1629) entre Philippe IV d'Espagne et Charles Ier d'Angleterre ; et par les grâces de son intelligence, par son savoir politique, il sut s'acquérir les faveurs des deux rois. Le peuple flamand aimait le décor et les fêtes, et Rubens, à ce titre, offre toute l'exubérance de ce tempérament. Rubens, avec son éducation classique et toute de la Renaissance, va en Italie ; il y étudie Titien et Paul Véronèse ; et naturellement son goût pour l'ampleur le porte aussi vers Michel-Ange, parce que dans cette largeur de formes, quelquefois dans cette exagération, son génie trouve un aliment ; et il l'étudie, le crayon à la main, et assez librement, en l'exagérant encore, ainsi que nous le voyons par les dessins qu'il en a faits et qui sont au musée du Louvre. Cependant avec sa puissante nature il reste flamand ; et il conserve ses aptitudes, ses penchants pour le luxe en toutes choses, qu'il traduit toujours sous une forme héroïque : ce sont des femmes à la gorge, aux mamelles abondantes, pétries dans une chair éblouissante, où le sang coule, palpite sous la peau satinée et transparente ; ses hommes, ses enfants sont d'une santé robuste ; leurs membres, leurs visages respirent la force, la plénitude de la vie ; et dans leurs mouvements ils ont toujours la pétulance et l'audace. Les nudités des dieux olympiens, des déesses, et les corps du Christ ne manquent jamais de dignité, bien que souvent la hardiesse, l'impétuosité du pinceau exagère, avachisse les formes qui, pour des personnages divins, devraient être plus calmes et avoir plus de mesure. Mais il ne faut pas faire une querelle à Rubens de ce que renferme son tempérament ; la richesse de sa couleur, qui comme un fluide vital, lumineux, inonde, vivifie ses tableaux, rachète ses défauts, si on ose en trouver ; et les étoffes de pourpre, de soie, les armures éblouissantes et scintillantes enveloppent, couvrent à profusion toutes ses figures, pour les enrichir et les faire valoir. C'est bien là en réalité l'expression du caractère flamand dans toute son abondance, comme nous le connaissons depuis plusieurs siècles, aimant les meubles tout couverts de sculptures et les tapisseries surchargées de personnages en longs vêtements garnis de fourrures et traînant par terre en signe d'opu-

lence. La peinture de Rubens c'est la traduction des mœurs de son pays par toute l'explosion sublime et bruyante de son génie.

Les Flamands d'alors, comme ils l'avaient toujours montré, affectionnaient aussi les gros repas ; et dans ce cas ils l'emportaient, peut-être, sur les Hollandais ; car il semble que chez eux ces festins de village, où les victuailles, les chairs fumantes faisaient crouler les tréteaux des tables autour desquelles les jeunes et les vieux mangeaient et buvaient avec la même gaîté, avaient par leur importance quelque chose d'une coutume nationale ; puis à la fin, au milieu de grosses joyeusetés, on dansait des bourrées furieuses où la joie, les sens excités triplaient la force des danseurs et des danseuses, et les entraînaient dans des rondes interminables aux sons des violons et des musettes ; et Rubens dans sa *Kermesse* du Louvre a fait une représentation bondissante de fougue et ruisselante de couleur, d'une de ces fêtes de village certainement très populaires en Flandre.

Téniers et Jordaens se complaisaient aussi dans ces grandes ripailles villageoises ou de famille ; et toutes ces scènes de cabarets, de tabagies, de buveurs de bière étaient reproduites par les peintres flamands, avec une telle complaisance qu'il faut bien croire que ce genre de plaisir, dans quelque partie de la société que ce fût, était compris ; on pouvait trouver les acteurs grossiers ; mais ils faisaient rire, et ils n'inspiraient pas de dégoût, comme ils le feraient chez nous. Il est certain, en effet, que si ce genre de tableaux avait répugné aux amateurs flamands, tous ces artistes célèbres ne s'y fussent pas adonnés avec une telle persistance ; et en ceci leurs tableaux sont bien l'image d'un des côtés de la civilisation de ce peuple.

Les peintres flamands, à cause de leur contact avec les écoles italiennes d'alors, avaient une peinture assez expéditive, ainsi que le fait est flagrant chez Rubens et chez tous les peintres ses compatriotes ; Van Dyck, avec moins de fougue que Rubens et plus de distinction, peignait prestement le roi Charles Ier et tous les hauts personnages de l'aristocratie anglaise ; Jordaens, dans une pâte et une couleur plus lourde, outrait les procédés de Rubens, avec une habileté excessive ; Téniers, dans une couleur argentine, avait une touche spirituelle, ferme et alerte ; et Frans Hals (né à Malines), paraît avoir obtenu par la promptitude de son exécution ce cachet caractéristique de ses portraits. Nous

ne parlons pas ici de Van der Meulen, ni de Philippe de Champaigne, qui, par leur long séjour en France, appartiennent dans une certaine mesure à l'école française.

Rubens avait été en Italie étudier les grands coloristes ; cependant la magie de sa couleur, il ne la tenait pas uniquement de l'étude de ceux-ci, mais aussi de sa nature personnelle ; toutefois les carnations fraîches et éblouissantes de ses compatriotes n'ont pas été étrangères à l'éclat impétueux, à toute l'outrance de son coloris. Les chevelures blondes de ses femmes, leurs yeux bleus à fleur de tête, leurs pommettes saillantes, leur expression de bien-être, et ses hommes au teint fleuri, ce sont les habitants de la Flandre qui les lui ont suggérés ; et chez les autres peintres flamands on retrouve les mêmes caractères ethnologiques, comme dans les tableaux de Memling, peints autrefois avec des procédés contraires ; on reconnaît, dans les vierges, les saints, les donateurs et les donatrices de ce maître, les mêmes Flamands et les mêmes Flamandes que l'on voit dans les œuvres de ses successeurs du XVIIIe siècle.

Le catholicisme en Flandre a eu sur les arts une grande influence ainsi que partout ailleurs. Il a contribué à former Rubens, Van Dyck, Gaspard Crayer, en développant chez ces artistes le goût de la pompe et l'entente des compositions religieuses. Les couvents, les confréries, les églises, par leurs commandes, ont été la cause des chefs-d'œuvre que nous admirons ; et alors sans le catholicisme nous n'aurions pas l'*Élévation de la Croix*, la *Descente de croix*, le *Coup de lance*, la *Communion de saint François*, l'*Assomption de la Vierge*. La Compagnie de Jésus a eu aussi, par l'ardeur de sa propagande, la ferveur de sa foi, sa part d'influence sur la peinture religieuse en Flandre. Elle réclamait surtout des artistes l'expression morale plutôt que la beauté du caractère ; et c'est ce que Rubens et son école ont exprimé dans les têtes de Christ en croix, et sur le visage des vierges abîmées dans les pleurs. Il faut encore noter qu'avec le catholicisme les rapports entre la Flandre et l'Italie, Rome et la cour pontificale, ont été continués, et que par ce moyen le goût pour l'art italien, l'art décoratif s'est maintenu en Flandre ; ce qui ne serait pas arrivé, si le protestantisme, comme en Hollande, y avait été introduit.

Le génie fougueux de Rubens avait amplifié sur celui de Titien et de Paul Véronèse ; et à l'aide des divinités du paganisme, avec

son goût excessif pour les allégories, et ne craignant pas quelquefois de peindre dans ses tableaux des types vulgaires, ce grand artiste familier des princes, d'ailleurs comme Téniers l'était aussi, et s'inspirant souvent des croyances du catholicisme, peut représenter en quelque sorte l'état d'esprit de la Flandre pendant la première moitié du XVII[e] siècle.

La Peinture Hollandaise.

Les scènes qu'affectionnaient les peintres hollandais nous représentent bien un peuple travailleur ; et, si on ne connaissait pas son histoire, on ajouterait qu'il était uniquement amoureux de la paix, et qu'il n'avait aucune ambition hors celle de réussir dans ses affaires, d'avoir une maison confortable, et, pour le bas peuple, de vendre au marché ses légumes et ses poissons. A part la passion de l'indépendance nationale et des conquêtes coloniales, c'était, à tout prendre, un peuple qui avait l'amour de son chez soi et du bien-être. Peuple réfléchi, flegmatique, patient, musicien amateur, guère par inspiration, mais, peut-être parce qu'il avait là la mesure à observer et les notes à compter ; il a fourni des mathématiciens célèbres, des légistes, des philosophes, des écrivains latins ; il n'avait pas, à proprement parler, de littérature ; et avec tout cela il était artiste à un haut degré. Eh bien, sa peinture représente parfaitement ce génie méthodique ; elle n'a point d'envolée (il faut faire une exception pour Rembrandt), point d'idéal au-delà de ce qui se passe tous les jours autour de lui.

A voir les tableaux hollandais on comprend tout ce que ce peuple affectionnait : une maison propre, bien ordonnée, qui respire la tranquillité, l'honnêteté, où les vilains désirs ne sont jamais entrés. En effet, toutes ces femmes d'un blond argenté, aux traits calmes, à la chair un peu grasse, ne doivent pas être des femmes bien passionnées, ni d'une coquetterie à ruiner la maison. Ce sont de bonnes ménagères, d'honnêtes maîtresses de maison, qu'elles savent tenir honorablement. Aussi ces gros bourgeois, après les réunions du corps syndical, des gardes civiques, ou à la maison commune, après leurs opérations commerciales dans leurs comptoirs ou sur le port, rentrent chez eux en toute assurance pour y trouver le repos et le délassement des affaires. Ils ont tous sur leurs personnes une certaine assurance et cet air de satisfaction que donne à l'homme la persuasion d'avoir bien rempli sa

journée et fructueusement. Ces bourgeois que nous ont transmis Rembrandt, Ferdinand Bol, Van der Helst, Terburg, Adrien van Ostade, Metsu, ont été peints en toute vérité par ces artistes de génie et de talent, et nous donnent le type de ce peuple qui pendant des siècles eut à diriger tous ses efforts contre les flots de la mer du Nord pour l'endiguer et en préserver ses campagnes, qui lutta continuellement pour l'affranchissement de ses villes et de ses communes, et qui sut à force de courage et d'héroïques persistances, s'arracher à la domination espagnole (1559-1648).

La peinture hollandaise a cela de particulier entre les autres écoles, c'est qu'elle nous montre dans toute son intimité les mœurs de ce peuple des sept provinces unies. Dans les intérieurs de Pieter de Hooghe, chez Metsu, chez Terburg, les chambres affectent un luxe sévère avec la grande cheminée à colonnes de marbre ; on y voit aussi des dames en robe de satin blanc, en caraco de velours rouge, et des petits laquais dont nous avons toujours devant les yeux la physionomie un peu gauche. D'autres ont fait des écoles de villages, des marchés, des marchands de poissons, des arracheurs de dents, des intérieurs de cabarets, des routes traversant un village, et quelques intérieurs d'églises, enfin tout ce qui dépeint les mœurs d'un peuple soit chez des bourgeois opulents, soit dans les derniers rangs de la société. Et tous les artistes hollandais, studieux observateurs de la nature, ne visaient jamais à l'apparat, à l'effet décoratif ; en gens pratiques, ils faisaient généralement des tableaux de petites dimensions pour l'ornement seul de leurs maisons ; et ils avaient, pour rendre toutes les infinies variétés d'état et de choses de leurs concitoyens, un goût sûr, une main extrêmement adroite à peindre ce qu'ils voyaient, et avec cela cette belle exécution, ce faire large et achevé qui émerveillera tant que leurs œuvres subsisteront.

Les marines de Backuisen, de Ruisdael, de Goyen, de Van der Velde nous font voir aussi la force et l'importance maritime de ce petit peuple. Devant ces escadres en lignes, ces ports remplis de vaisseaux, on comprend que ces Hollandais, navigateurs intrépides, purent porter leur commerce au loin, créer des colonies, et qu'un jour, au cap La Hogue, avec l'aide, il est vrai, de l'Angleterre, ils eurent la gloire de vaincre une flotte de Louis XIV (1692).

Mais, si ce peuple fut marchand et guerrier, il fut encore cultivateur laborieux ; et, savant ingénieur, il avait su depuis longtemps

endiguer la mer débordante, creuser de nombreux canaux, transformer des marais en gras pâturages, où il élevait maintenant de nombreux troupeaux ; et, comme toute nation sage et prévoyante, il tenait à honneur le travail de la terre. Et, partant de ce goût pour la vie des champs, les paysagistes hollandais furent nombreux: on compte Ruisdael, Hobbema, Winentz ; et, parmi les animaliers : Paul Potter, Albert Cuyp, Karel du Jardin, et nous ne parlons que des plus célèbres. Avec quel sentiment de la nature, quel amour de leur pays ils en dépeignent tous les sites ! La campagne, les troupeaux, les eaux, le ciel, ils représentent tout sous les différents aspects du climat. Et ces plaines basses, ces ciels légèrement voilés, les artistes hollandais reproduisent tout cela avec fidélité assurément, mais aussi avec une telle poésie, une telle conviction du bien-être, qu'ils nous font aimer ces pays humides qu'ils ont traduits sous forme de chefs-d'œuvre.

Ce qui caractérise aussi en partie les tableaux hollandais, c'est cette lumière empruntée au climat. Sans le soleil vaporeux de cette région, les peintres n'auraient pas pensé au clair-obscur, à cette lumière qui passe comme par un voile et qui séduit tant. Le génie de Rembrandt est d'avoir su poétiser et concentrer cette lumière mystérieuse en un point culminant de ses toiles. Car, il faut le dire, sans le ciel de la Hollande, sans l'éclairage des maisons hollandaises, jamais Rembrandt n'aurait existé ; son génie réside dans l'étude de la pénombre. Le soleil éclatant, la lumière transparente et colorée de l'Italie ont pu voir naître Titien, Corrège, Paul Véronèse ; mais ils n'auraient jamais aidé à l'éclosion du talent de Rembrandt tel que le climat de la Hollande nous l'a donné.

Ainsi le ciel de la Hollande a contribué pour sa grande part à ce coloris blond, clair et ambré des maîtres hollandais. En fin de compte, la Hollande a enfanté une école de peintres naturalistes; et on peut dire que cette école est l'histoire peinte de ses mœurs, de ses goûts, de ses vertus et de ses défauts, et aussi la traduction fidèle de sa campagne, de son ciel, de son climat.

Ce génie observateur et naturaliste en peinture, les Hollandais l'avaient-ils puisé dans leur éducation protestante ? Nous ne le croyons pas. Tous les peintres du Nord ont une tendance vers le naturalisme ; on peut encore le constater de nos jours ; et au moyen-âge nous avons déjà remarqué le même phénomène pour l'Allemagne et les Pays-Bas avant l'établissement de la Réforme.

Chez les Hollandais c'était la nécessité où ils avaient toujours été de lutter contre leur climat, d'arrêter les eaux de la mer, d'étancher leurs champs submergés, qui les avait portés à considérer de près la terre, à l'observer, à la connaître dans tous ses détails, à finir par l'aimer, ainsi qu'une bonne productrice ; c'était là ce qui avait pu les détourner d'un autre idéal artistique. D'ailleurs, il ne faudrait pas s'y méprendre ; leur naturalisme dans l'art n'était pas le matérialisme ; à la façon de leur philosophe Spinoza, ils pouvaient voir Dieu sous toutes les formes de la nature ; et de là, peut-être, ce charme et cette poésie particulière répandus dans toutes leurs œuvres.

Toutefois, ce qui pouvait être le résultat du protestantisme, c'est l'absence assez générale de tableaux religieux, que l'on remarque dans cette école. Assurément, la Réforme, au lieu de porter les artistes hollandais vers les grandes compositions idéalistes des écoles italiennes, les a laissés à leur penchant à étudier la nature qu'ils avaient sous les yeux, à leur prédilection de peindre les hommes de leur temps, leurs champs, leurs pâturages, leurs troupeaux, leurs fleuves, leurs ports de mer et leurs flottes qui leur avaient procuré tant de puissance et de richesses ; et si Rembrandt semble avoir échappé à cette influence, c'est que l'ampleur de son génie avait besoin pour aliment des sujets plus vastes et plus colorés de l'ancien et du nouveau Testament. En tous cas, la religion protestante, implantée aux Pays-Bas, un peu comme une tactique de guerre, par le prince d'Orange, en même temps que ce pays se soulevait contre la domination espagnole, a eu pour conséquence certaine de détourner les peintres hollandais des sujets catholiques que peignaient leurs aïeux.

Pourtant les artistes hollandais, en l'absence de conceptions de tous sujets religieux, en étudiant la nature sous ses formes les plus diverses et souvent sous les aspects les plus vulgaires, avaient encore un idéal, un idéal artistique très élevé. C'était de rendre la nature telle qu'ils la voyaient, par un procédé simple, honnête, jamais brutal dans l'exécution, même avec une certaine poésie dans l'arrangement de la composition et surtout dans la distribution de la lumière ; et cette poésie, si elle ne portait pas la tunique flottante, si elle n'avait pas les grandes ailes déployées ni la couronne d'or de la Muse qui inspirait les anciens Grecs et les Italiens de la Renaissance, elle avait du moins un charme intime

et sérieux qui fait qu'on aime leurs tableaux à l'égal de conceptions d'une visée plus grandiose.

Et, sans vouloir tirer des conséquences trop rigoureuses des coïncidences de la politique avec l'art, on peut remarquer que la période glorieuse de la peinture hollandaise correspond à la partie brillante de l'histoire de ce peuple. Les grands peintres de cette école apparaissent dans la première moitié du XVIIe siècle. A ce moment, ce peuple dur, avare et vaillant, était à l'apogée de sa grandeur, et son indépendance allait être reconnue par la paix de Westphalie en 1648 ; et ces artistes privilégiés disparaissaient à la fin de ce siècle, après que le stathouder Guillaume, prince d'Orange, se fût emparé du trône d'Angleterre (1688), occupé alors par son beau-père Jacques II, après l'absorption enfin de leur pays par une grande puissance. Ce qui prouverait que toutes les énergies d'un peuple se manifestent simultanément, et qu'il faut un branle, une impulsion générale pour faire ressortir, développer chacune de ses aptitudes, où est comprise celle qui se rapporte aux Beaux-Arts.

(*A suivre*). EUGÈNE-A. GUILLON.





LE GRAND SPHINX



toi, des monuments de la terre le plus ancien et le plus vénérable, grand Sphinx, quelle énigme est la tienne et que symbolises-tu ? Impassible témoin des premières civilisations, tu as vu l'aurore des peuples primitifs et tu survis à leurs destinées abolies. Ton attitude invariable semble éternelle et vouloir durer autant que la Terre. Le Temps impuissant ébrèche sa faux sur ton indestructible roc. Quelle énigme est la tienne et que symbolises-tu ?

— Mon énigme est la tienne, Éphémère, et la diversité de mes formes dit ta triple nature. Corps, âme, esprit, tu es homme. Je suis l'Homme, l'Homme conscient, total, typique. Ma tête couronnée dit : *je sais ;* — mon corps de lion : *je peux ;* — mes ailes d'aigle, aujourd'hui tombées : *je veux*. Savoir, pouvoir, vouloir : tout est là. Tu retrouveras mon symbole, à peine altéré, en Grèce comme en Kaldée. En Grèce, un buste de femme remplace mon chef viril ; et, en Kaldée, le corps du taureau celui du lion. Ezéchiel, en sa vision, a synthétisé l'homme et la femme en une forme plus haute, l'ange, et gardé les deux symboles de la puissance. C'est ainsi que je suis devenu l'Ange, le Bœuf, le Lion et l'Aigle des Évangélistes. En me disant *éternel,* tu dis vrai. Je reste de la parole divine le quadruple parèdre. Jadis, l'initié venait à moi, tremblant sur mon seuil de mystère devant cette porte de vie qui s'ouvrait dans ma poitrine entre

mes pattes de lion. Il devait la franchir, subir les épreuves dans les salles souterraines et parvenir enfin à la Grande Pyramide, palais de la Mort... Symbolique voyage ! Comme à lui, je t'ai révélé le sens de mes formes et de ta vie : savoir, pouvoir, vouloir.

LA VÉNUS DE MILO

Même à ceux qui passent rapides et t'admirent distraitement, Vénus, quelle commotion tu donnes ! tes sœurs d'Arles, de Cnide, de Médicis apparaissent femmes et combien charmantes ! Mais toi, Milo, tu es la seule, la vraie Déesse ! Ton voile glissé à mi-corps découvre un torse solide, fait pour confondre toute rivalité comme pour enchanter toute contemplation, torse puissant qui, sur tes jambes robustes, se dresse en un mouvement de superbe et léonine nonchalance. Ton visage, où toutes les harmonies se fondent, celles de la forme et celles de la pensée, rayonne de sérénité et de dédain. De beauté vierge et primitive, tu apparais la créature idéale des jours édéniques, et ton image peut s'intercaler sans disparate dans la Bible comme dans Homère. Mais ma langue balbutie et ma louange te blasphème....

Oh ! laisse-moi seulement m'éblouir de ta majesté, écouter muet le langage de tes lignes, langage profond et sacré. Oui, pour qui sait *réellement* voir, ce socle ne porte ni une femme, ni une déesse, mais l'Abstrait même. Tu concentres en toi et tu symbolises toute la beauté éparse de l'univers. Ton eurythmie se retrouve dans le chant des aëdes, le plan des architectes, le système des philosophes, le cycle des saisons et l'équilibre des mondes. Réduite à des formes allégoriques, proportionnée aux yeux mortels, tu demeures pour tous l'étalon du Beau, l'infaillible métronome.

Et pourtant tu ne te révèles pas toute. Aux yeux de l'éphémère tu ne découvres que la moitié de ta splendeur, les clartés supérieures de ton être. Le reste demeure caché, enseveli sous ta draperie, comme un mystère que nul ne soulèvera. Rayonnante, mais impénétrable comme la Nature, tu es bien la Venus Victrix, l'indestructible, l'ouranienne, celle que célèbre Platon aux pages sublimes du *Banquet*.

LA NIKÈ DE SAMOTHRACE

« Voici la Déesse, resplendissante de gloire, qui déploie ses ailes amples et puissantes comme pour se porter à la conquête du monde : C'est la Victoire, reine de toute activité [1] ».

Quelle pensée l'illumine ? Quel sentiment la meut ? Quelle ardeur l'enivre ? Un sublime élan la transporte, dressant ses seins, et fait frisson-

[1] Gœthe, *Second Faust*.

ner comme une lyre, sous la draperie qui le moule, son corps marmoréen. Qui pourrait croire que tant de sublimité rayonne pour immortaliser le fugitif succès d'armes chanceuses, le triomphe mesquin d'un héros imbécile ? Que t'importe le Poliorcète ? L'artiste, en te créant, a su oublier sa commande, et, aëde pour son propre compte, glorificateur de sa grande âme et de sa pensée, il a voulu magnifier son idéal.

Déesse de Samothrace, l'île sainte où s'initièrent jadis les Argonautes, conduits par Orphée dans leur symbolique voyage, la victoire que tu annonces est plus qu'une victoire guerrière. Ta victoire est la victoire essentielle, définitive de l'Esprit sur la Matière, et ton attitude faite de sérénité et d'enthousiasme, restera celle de tous les héros mythiques, Apollon ou Thésée, saint Michel ou saint Georges.

Oui, j'entends ton langage plastique, harmonieux et révélateur, et je veux répéter ta parole suprême, la parole qui éclaire, conforte et vivifie : « Pauvre éphémère, qui t'épuises en efforts vils, en mesquins travaux, sache qu'il n'est qu'un seul effort, celui vers la lumière. Oriente toutes les forces de ton âme vers l'idéal et Dieu. Vibre, chante, aime et crois ! »

MAURICE BAZALGETTE.





CHRONIQUE



E vous paraît-il pas, vraiment, que MM. les architectes en prennent singulièrement à leur aise avec le réglement du Salon ? Nous voulons parler du vote de la médaille d'honneur dans la section d'architecture : ce vote avait eu lieu le 12 mai dernier et n'avait pas donné de résultat, car, après les deux tours de scrutin prévus par le réglement, aucun des artistes sur les noms desquels s'étaient réparties les voix n'avait obtenu la majorité absolue, requise par ce même réglement [1]. On s'en tint là, avec juste raison, et il n'y eut pas de médaille d'honneur dans la section d'architecture. Voici, en effet, pour cette section, les termes mêmes du réglement de l'*Exposition publique des ouvrages des artistes vivants, pour l'année 1897 :*

Article 7. — La médaille d'honneur, dans la section d'architecture, sera votée par tous les architectes médaillés antérieurement ou décorés pour leurs œuvres, exposants ou non, et le jury de la section, réunis en assemblée plénière sous la présidence du président du jury. *Le vote ne pourra donner lieu qu'à deux tours de scrutin.* La médaille ne sera décernée qu'à la majorité absolue des suffrages.

Les autres récompenses seront données à la majorité absolue du jury.

Le vote de la médaille d'honneur précédera celui des autres récompenses.

Elle sera votée le même jour que les autres médailles.

Sur la date du vote comme sur le nombre des tours de scrutin, les termes de ces dispositions, on le voit, sont précis et formels. Pourquoi, dès lors, le résultat acquis et définitif, le seul valable, a-t-il été tenu pour nul et non avenu, le scrutin annulé et les opérations du vote recommencées à la veille de la clôture du Salon ? Ce n'est, évidemment, que par une violation flagrante du réglement. On a argué, il est vrai, des prétendues réclamations de quelques-uns qui, en votant pour l'envoi exécuté en collaboration par MM. Marcel et Blanc, auraient eu l'intention de donner leur voix à un autre ouvrage exposé par M. Marcel seul.

[1] Au premier tour de scrutin, la majorité, sur 85 votants, étant de 42, les voix furent ainsi réparties : M. Pontremoli, 37 ; M. Marcel, 32 ; M. Chancel, 9 ; MM. Marcel et Blanc, 2 ; M. Blanc, 1 ; bulletins blancs, 4. Au second tour, sur 88 votants, la majorité absolue, étant par conséquent de 45, M. Marcel obtint 43 voix ; M. Pontremoli, 39 ; MM. Marcel et Blanc, 3 ; zéros, 2 ; bulletin blanc, 1.

Mais personne ne songerait à soutenir sérieusement un pareil système d'excuse, et les apparences semblent plutôt donner raison à ceux qui sont disposés à voir, dans cette résolution tardive, le résultat d'une propagande menée par des amis zélés en faveur d'un candidat à la médaille d'honneur, auquel le vote régulier n'avait pas assuré le succès espéré. Et, s'il s'était en réalité produit une erreur dans les intentions de quelques-uns des votants, tout au moins fallait-il la faire constater aussitôt après le vote régulier et ne point différer pour la révéler après un délai de plus de quinze jours.

De telles pratiques ne sont pas faites, convenons-en, pour accroitre le prestige des récompenses décernées aux exposants du Salon.

L'Académie des Beaux-Arts a élu M. de Vriendt, peintre à Anvers, associé étranger, en remplacement de M. Brahms, de Vienne, décédé.

Les prix suivants ont été décernés par l'Académie :

Le prix Deschaumes, à M. Brossard ; le prix Jean Raynaud, à M. Bellel, peintre paysagiste ; le prix Brizard, de 1897, à M. Rudeaux, pour ses deux tableaux exposés au Salon de cette année : *Arrivée de S. M. l'Empereur de Russie à Paris,* et *En escadre ;* le prix Brizard, prorogé de 1896 à 1897, à M. Mary-Benner, pour son tableau, *Souvenir de Bretagne,* exposé au dernier Salon ; le prix Maxime David, à Mlle Marie-Louise Richard, pour sa miniature du dernier Salon ; le prix Eugène Piot, à Mme Delacroix-Garnier, pour un tableau soumis directement à l'Académie ; le prix Desprez, à M. Antonin Forestier, pour son groupe en plâtre, l'*Ouragan et la Feuille,* exposé au Salon de cette année ; le prix Houllevigne (destiné à récompenser l'auteur d'une œuvre artistique remarquable, produite pendant les cinq dernières années, ou bien un ouvrage sur l'art ou sur l'histoire de l'art), à M. Antoine Vollon, pour sa marine du Salon de cette année, *Dieppe ;* le prix Bordin, dont le sujet était : *Étude sur Jean Goujon et ses œuvres,* partagé comme suit : 2.000 francs à M. Henry Jouin, 1.000 francs à M. Alexandre Courtry, une mention honorable à l'auteur du mémoire portant pour devise : « La Renaissance a été un grand fait intellectuel et artistique ».

M. Corroyer a donné lecture à l'Académie d'une notice sur la vie et les œuvres de M. Barbet de Jouy, son prédécesseur.

Après avoir pris l'avis de la commission spéciale, nommée par le ministre de l'Instruction pubique et des Beaux-Arts pour étudier la question de l'emplacement des Salons, après avoir écarté tous les projets proposés successivement, tendant à affecter à cet usage le Palais-Royal, les Tuileries, le Carrousel, la terrasse des Feuillants, le Ranelagh, la pelouse de la Muette, les jardins intérieurs du Louvre, etc., le gouvernement a décidé d'affecter aux expositions de peinture et de sculpture la galerie des Machines au Champ-de-Mars.

Le lendemain de la clôture du Salon des Champs-Élysées, a eu lieu, avec le cérémonial accoutumé, sous la présidence de M. Alfred Rambaud, ministre des Beaux-Arts, la distribution des récompenses aux exposants. Cette cérémonie était la dernière que devait voir le palais de l'Industrie, déjà partiellement démoli.

M. Édouard Detaille, président de la Société des artistes français, a prononcé le discours d'usage. Il n'a pas dissimulé, tout en rendant hommage au bienveillant intérêt que le ministre n'a cessé de témoigner à la cause des artistes, le regret qu'éprouvent ces derniers en voyant le gouvernement assigner aux Salons futurs jusqu'en 1900 l'emplacement de la galerie des Machines, et refuser l'édification d'un palais provisoire pour cette destination sur l'emplacement des Tuileries.

Dans sa réponse, le ministre a formulé l'assurance que les intérêts des artistes seraient sauvegardés comme par le passé.

La distribution des médailles a clos la cérémonie. Quelques protestations se sont traduites, dans le public des artistes, par deux ou trois coups de sifflet qui ont accueilli certains noms à la lecture de la liste des récompenses.

L'État a fait, dans les deux Salons, une nouvelle et dernière série d'achats. En voici la nomenclature :

Peinture. — Ballue, *Rochers de Douce, le matin ;* Beronneau, *Dans l'atelier ;* Mlle Bolling, *Pêcherie de saumons en Norvège ;* Bompard, *Prière à la Madone ;* Boulard, la *Leçon ;* Bourgogne, *Été ;* Bourgonnier, *Caida del picador ;* Mlle Breslau, *Groupe de petites filles* (pastel); Burdy, *Portrait de ma mère ;* Cabanes, *Jeanne d'Arc ;* Cagniard, le *Palais de Justice, temps de neige ;* Carolus-Duran, *Portrait de Mme G. F. et de ses enfants ;* Cesbron, *Bouquet de roses ;* David-Millet, *Le laboureur et ses enfants ;* Mme Delacroix-Garnier, *Partie de piquet ;* Dennery, *Glaneur de grève ;* Didier-Pouget, *Bruyères en fleur ;* Mlle Dufau, *Fils de mariniers ;* Fouqueray, *Trafalgar ;* Garaud, *Baie de Douarnenez ;* Garibaldi, *Porte d'Aude à la Cité de Carcassonne ;* Gasté, *Dans la rue à Bou-Saada ;* Gervais, la *Folie de Titania ;* Girardot, la *Lumière du souvenir, fête juive au Maroc ;* Guinier, l'*Amour et Psyché ;* Helleu, *Un bassin du parc de Versailles ;* Iwill, *Assise ;* Ernest Laurent, *Sicile ;* Machard, *Portrait de Mme J. M.* ; Mme Marlef, *Nymphe accroupie* (pastel) ; Olive, la *Corniche à Marseille* ; Petit-Gérard, *Après la manœuvre* ; Picquefeu, *Vieux bûcheron vosgien* ; Richon-Brunet, *A la plaza de toros* ; Ridel, *Au bord de l'eau* ; Mlle Villedieu, *Marchande de fleurs.*

Sculpture. — Benet, *Obsession* (plâtre) ; Charpentier, *Narcisse* (grès polychrome) ; Chevré, *Flore* (marbre) ; Fagel, le *Fardeau de la vie* (plâtre); Mlle Fresnaye, le *Sommeil de l'Enfant Jésus* (cire polychrome); Gilbault, *Amiral Vallon* (plaquette en argent); Mlle Itasse, *Bacchante* (buste en marbre); Marcel Jacques, *Buste de femme* (bronze); Jacquot, l'*Homme aux loups* ; Mme Syamour, *Sapho endormie* (plâtre).

Le tableau de M. Jacques Scherrer, *Départ de Jeanne d'Arc*, a été acheté par l'État pour être donné à la mairie de Vaucouleurs.

Le ministre des Beaux-Arts vient de faire l'acquisition du tableau de M. Gorguet, *Paphos,* exposé au Salon de 1896.

Le Conseil municipal de Paris, conformément aux conclusions de sa quatrième commission, a voté, moyennant une somme totale de 99.150 francs, l'acquisition des œuvres d'art suivantes, aux deux Salons :

Peinture. — Bail, *Joueurs de cartes*; Biva, le *Matin à Villeneuve-l'Étang*; Boudin, *Coup de vent devant Frascati au Hâvre*; Carl-Rosa, le *Fleuve*; Éliot, *Rivière à Épinay-sous-Sénard*; Fantin-Latour, *Tentation de saint Antoine*; Guillemet, *Paris vu des hauteurs de Belleville*; Jeanniot, *Retour du marché*; Lebourg, *Notre-Dame de Paris, effet de neige, le soir*; Luigi Loir, *Place de l'Hôtel-de-Ville le 7 octobre 1896*; Pezant, *Fin de journée en novembre*; Rousseau, la *Soupe aux Halles*; Sain, la *Sarthe*; Voisard-Margerie, le *Soir.*

Sculpture et objets d'art. — Charpentier, les *Boulangers* (mur en briques de grès flammé); Debrie, le *Coup de collier*; Deschamps, le *Rêve*, l'*Industrie*; Gallé, *Vase jaune et vert* (cristal ciselé); de Gaspary, *Désolant écho* (plâtre); Guérard, *Panneaux* (bois pyrogravé); Hirtz, *Émaux*; Perron, l'*Épave* (marbre); Richard, *Vase porte-bouquets* (argent doré, repoussé et ciselé).

Gravure. — Cent exemplaires de chacune des planches suivantes : Lucien Gautier, la *Cité à Paris* (eau-forte originale); Mallet, le *Vert près Créteil* (eau-forte originale).

Un comité s'est formé, sous la présidence de M. François Coppée, pour élever un monument à Sainte-Beuve dans le jardin du Luxembourg : c'est au statuaire Denys Puech qu'en a été confiée l'exécution.

C'est le sculpteur Falguière qui a été désigné, par le comité chargé de réunir les souscriptions ouvertes, dans presque toutes les capitales du monde, à l'effet d'élever à Paris un monument en l'honneur de Pasteur, pour l'exécution de ce monument. Le total des sommes recueillies dans ce but atteint le chiffre de 297.000 francs.

L'emplacement qui semble devoir prévaloir dans le choix du comité est le carrefour de Médicis, occupé jusqu'à présent par un bassin. Pour que ce choix, qui a les préférences du sculpteur, devienne définitif, il ne reste plus que d'obtenir la ratification de l'autorité compétente.

On a élevé à la mémoire de Daguerre, dans la petite ville de Bry-sur-Marne où il a vu le jour, un monument très modeste et dont la simplicité étonnera, sans nul doute, si l'on songe à l'importance de la découverte de l'inventeur de la photographie, et si on le compare aux ambi-

tieux et somptueux monuments édifiés à grands frais pour célébrer le souvenir de grands hommes qui ont des titres incomparablement moins justifiés à la reconnaissance de la postérité. Le monument se compose d'une simple stèle qui supporte le buste en bronze de Daguerre ; il est l'œuvre de Mme Bloch.

L'inauguration ne tirait son éclat de la présence d'aucun des personnages officiels qui, d'ordinaire, président à ces sortes de cérémonies, et qui, cette fois, s'étaient bornés à l'envoi de leurs représentants. M. Dubois, président du Conseil général de la Seine, et MM. Bassinet et Lucipia, conseillers municipaux de Paris, avaient tenu à honneur d'y assister.

On a apporté plus de solennité à l'inauguration du monument élevé à Saint-Quentin en commémoration de la défense héroïque de cette ville contre les Espagnols, en 1557. Le président de la République assistait à la cérémonie.

Ce monument est l'œuvre du sculpteur Theunissen ; il a figuré au Salon des Champs-Élysées, en 1896 : il se compose d'un haut fût crénelé sur lequel est posé un groupe symbolique de la Ville de Saint-Quentin protégeant de son épée la France contre l'invasion ; autour du soubassement, sont groupés les nombreux combattants, commandés par Coligny, qui tiennent tête aux assaillants. L'ensemble, qui comprend une vingtaine de figures en bronze, est de belle et grande allure.

C'est, pour la plus grande part, à la générosité de M. Charles Picard qui fut maire de Saint-Quentin il y a une trentaine d'années, qu'est due l'édification de ce monument. Voici en quels termes il léguait à la ville, dans son testament, une somme importante pour la réalisation du projet qui lui tenait à cœur :

A l'époque où j'ai écrit l'histoire du commerce et des industries de Saint-Quentin, j'ai été frappé, en compulsant les livres et les manuscrits, de l'héroïque courage déployé par nos aïeux dans la mémorable défense de cette ville au seizième siècle contre les Espagnols. On pourrait se reporter à ce que j'ai dit, à ce sujet, dans mes deux ouvrages et aux vifs regrets que j'exprimais de ne voir qu'aucun monument commémoratif n'avait encore été élevé en leur honneur.

C'est pour y engager qui de droit et contribuer à cette érection que, dans ce but, je donne à la ville trente de mes actions du chemin de fer du Nord.

Par une disposition testamentaire ultérieure, M. Ch. Picard porta son legs à 100.000 francs. La dépense totale s'est élevée à 220.000. Saint-Quentin possède désormais un monument dont elle a le droit d'être fière au double point de vue du patriotisme et de l'art.

A Nogent-le Rotrou, c'est Remi Belleau, l'un des poètes de la Pléiade, qu'on a glorifié par le bronze du statuaire Camille Gaté, qu'on a vu exposé au dernier Salon des Champs-Élysées, et dont on a apprécié la fine et élégante désinvolture. M. Rambaud, ministre de l'Instruction

publique et des Beaux-Arts, qui présidait à l'inauguration, a prononcé l'éloge du poète des bergeries.

On vient d'inaugurer, à Naples, en présence des souverains, de la famille royale et des ministres, une statue équestre de Victor-Emmanuel, dont l'auteur est le sculpteur Balzico.

On vient d'élever à Saint-Germain-en-Laye une statue de la République, œuvre du sculpteur Pierre Granet. Primitivement, cette statue était destinée à la place Bellecour, à Lyon ; mais, jugée trop petite pour ce vaste emplacement, elle fut reprise par l'auteur. M. Wiart, conseiller municipal de Saint-Germain-en-Laye, en a fait l'acquisition et l'a offerte à la ville.

On annonce qu'une statue d'Henri Heine, œuvre du sculpteur viennois Danis Hasseirris, sera placée sur la tombe du poète, au cimetière Montmartre, à Paris. Cette statue a été exécutée aux frais de S. M. l'impératrice Élisabeth, qui a déjà fait élever dans sa villa de l'Achilléion, à Corfou, une statue à son poète de prédilection.

Il paraîtrait qu'un tableau envoyé par M. Harpignies à l'exposition de la Royal Academy aurait été refusé. Ensuite le jury, ayant appris que le peintre français avait obtenu la médaille d'honneur au Salon des Champs-Élysées, voulut se raviser et réparer sa faute, mais il était trop tard au gré de l'artiste.

Urbino, ville natale de Raphael, va lui élever un monument et, à cette occasion, organiser une exposition de ses œuvres originales, dont le municipe espère obtenir le prêt des collections publiques et privées d'Italie.

La reine d'Italie a, comme tous les ans, visité, avant l'inauguration officielle, l'exposition des œuvres des pensionnaires de l'Académie de France à Rome. S. M. a été reçue à la villa Médicis par M. Billot, ambassadeur de France près le Quirinal, et par M. Guillaume, directeur de l'École de Rome. Un orchestre a joué, durant cette visite, deux œuvres symphoniques des pensionnaires de l'Académie.

On annonce de Pau la mort de M. Charles Le Cœur, créateur et conservateur du musée de cette ville et fondateur de la Société des amis des arts. Archéologue et érudit, M. Le Cœur a publié des *Considérations sur les musées de province* et des ouvrages estimés sur le Béarn et les curiosités artistiques de la région.

Le Directeur-Gérant, JEAN ALBOIZE.

CHATEAUDUN. — IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ TYPOGRAPHIQUE.



La Justice

Dessin de F.-N. Chifflart.



F.-N. CHIFFLART

Le point d'arrivée d'un homme est fixé par ses œuvres, mais on ne peut sûrement juger ces dernières que quand on connaît le point de départ.

E. MONTROSIER.



MAGINEZ une pièce de monnaie ou une médaille qu'un laboureur vient de découvrir au fond du sillon ; une cangue l'entoure, faite de terre et de rouille. Telle apparaît, en ce moment, la figure de Chifflart. Des ans et des ans de silence et d'oubli l'enveloppent et l'emprisonnent. Le prix de Rome de 1851, l'illustrateur des *Travailleurs de la Mer,* le puissant aquafortiste n'est pourtant point mort. Peut-être y a-t-il si longtemps qu'il eut du talent qu'on ne s'en souvient plus. D'autre part, l'homme, qui ne fut jamais fort répandu, est devenu, avec l'âge, de plus en plus misanthrope, de plus en plus solitaire. Depuis nombre d'années, pour beaucoup, pour presque tous, il dort son dernier sommeil, de même que, pour lui, le monde n'existe plus. Je suis des rares personnes qui n'ont pas oublié Chifflart, et j'eus l'inespérée bonne fortune d'être reçu par lui en 1897. Il m'introduisit dans son atelier et nous causâmes.

Le vieux maître avait lu notre essai sur son compatriote le statuaire Louis Noël, et il voulut bien nous dire qu'il avait été touché du souvenir que, dans ces quelques pages, nous lui avions donné; mais notre dessein de le portraicturer à son tour ne lui sourit guère, et, avec des circonlocutions polies, il déclara ne pouvoir nous aider dans le récit de sa vie. Sa mémoire était, dit-il,

pleine de trous; il ne se souvenait plus ou presque plus; d'ailleurs, sa carrière s'était, sans bruit, déroulée dans l'ombre, et il était inutile de la mettre en lumière.

En réalité, Chifflart n'a rien oublié ; il ne peut, comme les heureux, trouver plaisir à se raconter, et il préfère garder le silence sur le passé qui lui pèse. Tout retour en arrière lui est pénible, et on ne se l'explique que trop. Vainement, quarante années durant, il a couru après la notoriété et le succès : à aucune époque il n'est sorti de l'ornière, et il serait définitivement un vaincu, si l'espérance pouvait mourir. Jamais, cependant, jamais peintre ne débuta sous de plus brillants auspices. Son talent ne réalisa-t-il pas toutes ses promesses ? On en jugera par ces pages sincères et, autant que faire se peut, vraies.

Nul ne peut se flatter de connaître Chifflart. Il a toujours vécu dans une réclusion farouche. On sait qu'il fut en perpétuel tête-à-tête avec un tempêtueux génie qui, s'il fit éclore sous sa main d'admirables pages, fit sa vie triste, amère et tourmentée : et c'est tout. Si nous entrevoyons l'enfant et l'adolescent, l'homme nous échappe souvent, mais il nous reste un artiste, un grand artiste, qu'un critique sagace a caractérisé à merveille en disant qu'il était un Romain déserteur de belle stature [1].

* * *

François-Nicolas Chifflart naquit à Saint-Omer le 21 mars 1825, d'Antoine-Omer Chifflart et d'Angélique-Rose Bailleul, sa femme. Son nom de famille signifie, paraît-il, en finlandais, patron de barque (*chiff-lart*) ; mais il n'y a pas, dans son ascendance, de loup de mer ni même de marinier dont on ait souvenir. Omer Chifflart était graveur sur métaux ; l'un de ses frères fut architecte à Saint-Omer, et l'autre soldat, un vieux sergent à trois brisques de la grande armée, qui mourut, en 1867, aux Invalides. Trois hommes de sang chaud, actifs, énergiques, d'esprit ouvert et non sans ambition, qui surent manier leur outil, crayon, burin ou fusil.

Omer Chifflart, attaché comme graveur à une importante fabrique de pipes de Saint-Omer, en était l'artiste, l'ornemaniste et le décorateur. Il avait de la lecture, mettait au service d'une politique d'avant-garde du courage et une certaine force de langage.

[1] Jean Dolent, *Le livre d'art des femmes*, p. 155.

Aussi était-il plus qu'un ouvrier pour les pipiers qui travaillaient avec ses moules, ou tout au moins le premier d'entre eux. Il fut envoyé par leurs suffrages comme délégué à l'exposition de Londres en 1850..... Mais n'anticipons pas.

Si, vers 1835, nous avions pénétré dans le logement de l'ouvrier graveur, à côté d'une fillette qui devait, elle aussi, porter un nom connu dans le monde artistique, nous y aurions vu un petit garçon de mince aspect, le teint terreux et les yeux caves, tout en nerfs, que la Flandre plantureuse et joufflue eût renié pour un de ses enfants. C'est un petit bonhomme en dedans, si je puis m'exprimer ainsi, timide, concentré, cachottier, qui ne montre rien de ce qu'il pense, ni de ce qu'il fait. Sa grande affaire est de représenter avec un bout de crayon, sur un morceau de bois, les spectacles qui l'ont frappé, les chevaux au galop, les tireurs à l'arc, les athlétiques ouvriers du fer et de la forge, et, par dessus tout, le clou des théâtres enfantins, le drame du saint ermite et de son compagnon que tourmentent les diaboliques légions, fronts cornus, rictus sardoniques, pieds fourchus, la grande tentation de saint Antoine enfin. Mais vainement aurions-nous tenté de voir griffonnages et coups de crayon ; à sa culotte François-Nicolas avait des poches et elles étaient profondes.

Dans le même intérieur, quelques années plus tard, un tout jeune homme est entouré de la famille au grand complet, père, mère, sœur, oncles et cousins ; le café fume dans les tasses comme pour un coup de l'étrier. Quelqu'un va partir, en effet. François Chifflart a suivi, pendant cinq ans, les écoles municipales de dessin et de musique ; il a même fait montre de telles dispositions pour la musique que son professeur lui a prédit qu'il serait un grand artiste. C'est un peintre qu'il veut être et il part pour Paris. Son bagage est là, à terre, dans un bissac, provisions et hardes ; sa bourse est vide ; il a 17 ans.

A Paris, Chifflart vécut par cette seule et unique raison que l'on n'y meurt pas de faim. Le hasard l'avait lié avec quelques pauvres hères comme lui, apprentis peintres ou graveurs, enfants perdus du pays de Bohême ; il associa son dénuement au leur. Vie d'expédients et de ruses pour la conquête du pain quotidien ; vie qui tient quelque peu de celle de l'Apache dans le désert et qui, pour certaines âmes, n'est pas sans saveur, saveur amère dont on ne perd jamais le goût ; vie dangereuse aussi et surtout, car l'indi-

vidu qui vit en dehors du monde, au-dessus ou en dessous, n'apprend pas qu'il a ses usages, ses conventions, ses lois, et que, si pour arriver au succès et à la fortune il importe d'avoir du talent ou du génie, il faut encore honorer les gens, non selon leur mérite, mais suivant leur influence, et toucher avec respect toutes les mains, même celles qui ne sont point propres. Temps de la misère noire, de la soupente en commun, du crédit de six sous chez le boulanger que chacun des associés ouvre à son tour, des Téniers à 7 fr. 50 d'après gravure, des académies à 8 fr. par mois chez Suisse, la ruine du budget.

En 1844, Chifflart entre à l'École des Beaux-Arts. En 1845, arrive à Saint-Omer une grande nouvelle bientôt répandue et dont la feuille locale se fait l'écho : François Chifflart est reçu à l'exposition du Louvre. En 1846, nouvelle admission avec trois toiles :

371. Brisée par le malheur, une pauvre mère épuisée par la fatigue et la misère, s'évanouit au pied d'une croix.
372. Une alerte.
373. Paysage ; environs de Saint-Omer.

Ce n'est pas tout. Chifflart reçoit une lettre, ô merveille ! à l'en-tête de la Maison du Roi, ô miracle ! et le surintendant, M. de Cailleux, lui compte deux cents francs pour le prix de l'*Alerte*. Saint-Omer, ville de noblesse, ne voulut pas se montrer moins royaliste ni moins généreuse que le roi et, « déterminée par le travail soutenu et les succès de son enfant », dit un journal de l'époque, lui vota une pension annuelle de six cents francs.

Nous laissons à penser la vie que firent les amis ; car Chifflart, capitaliste et rentier, ne leur faussa pas compagnie et n'en fut pas plus riche.

Dans le cours de la même année, Chifflart entra dans l'atelier de Léon Cogniet. Cogniet fut plus que le maître de Chifflart. « L'un des élèves préférés de Cogniet fut M. Chifflart », dit M. Henry Jouin dans une trop courte notice sur l'éminent peintre[1]. « Pendant de longues années, M. Chifflart, qui est un homme de talent, vécut dans l'intimité du maître ». Nous ne connaissons pas l'histoire de cette intimité ; nous ignorons comment elle s'établit; mais, à ce fait acquis que Cogniet fit à son élève de prédilection une place exceptionnelle dans son atelier et l'admit à son foyer,

[1] Henry Jouin, *Maîtres contemporains*, p. 150.

nous pouvons ajouter que l'élève, par une de ces inspirations soudaines dont certaines natures ont le secret, sut prouver son affection et sa reconnaissance d'une façon qui alla droit au cœur de l'auteur du *Tintoret peignant sa fille morte*. Mme Cogniet étant décédée chez son fils qui n'avait jamais voulu se séparer d'elle, Chifflart s'installa devant son lit funèbre et, en quelques heures, fixa sa dernière image sur la toile. Cogniet fut profondément touché, et, bien des années après, il écrivait encore à Chifflart : « Je le garde ce tableau, votre chef-d'œuvre ; il est toujours devant mes yeux, et le nom de son auteur est inséparable pour moi du nom de ma mère adorée ».

Cogniet n'affectionnait pas seulement son élève, il en était fier et avait foi en ses destins. Aussi appuya-t-il énergiquement la demande de subvention que Chifflart présenta, en 1846, au Conseil général du Pas-de-Calais, subvention qui lui fut accordée « pour l'aider dans sa légitime ambition de concourir pour le grand prix de Rome ». En 1849, il monta en loge ; en 1850, il obtint le troisième prix. Ce qui n'empêcha pas l'administration préfectorale de poursuivre sourdement la suppression de la pension. Elle avait tort. On le lui fit bien voir, lorsque, l'année suivante, le jeune Chifflart obtint la suprême récompense tant convoitée. Le lauréat fut exalté comme il le méritait, mais, dans le Pas-de-Calais, un peu trop sur le dos de M. le préfet et de la bourgeoisie qui n'en pouvaient mais.

M. Chifflart, disait l'*Éclaireur*, journal politique de Saint-Omer, le 30 septembre 1851, M. Chifflart qui a reçu enfin le prix de tant d'efforts et de labeurs, est encore un enfant du peuple et il sera, nous voulons le croire, une des illustrations de notre cité, une de ces gloires que nous pourrons citer avec une noble satisfaction. Combien d'intelligences riches, d'esprits supérieurs, d'organisations heureuses comme la sienne, passent inaperçues et s'étiolent dans les rangs des travailleurs obscurs, faute d'un secours donné à propos, d'une main amie qui les ait soutenus dans les premiers pas si difficiles, si semés d'obstacles et de misère ! — Honneur à M. Chifflart qui a montré, comme mille autres, les richesses intellectuelles qui sont enfouies dans les rangs pressés et souffrants du peuple ! Que les gens honnêtes et modérés, comblés des dons de la fortune, montrent avec vanité leurs hommes supérieurs. — Le peuple a les siens et plus recommandables en dépit des impossibilités qui se dressent devant eux. N'oublions que M. Combes-Siéyès[1] ne voulait pas continuer à Chifflart l'allocation départementale.

[1] Préfet du Pas-de-Calais.

C'était excessif, surtout pour un parti au pouvoir et qui, comme tous les triomphateurs, avait déjà tant à se faire pardonner. Il n'y a pas lieu de s'étonner que, de retour à Saint-Omer, Chifflart n'y reçut pas tout l'accueil auquel il avait droit, ni que, bientôt, attristé et la bile échauffée, il ait regagné Paris où son jeune talent avait été unanimement apprécié. L'Institut avait donné pour sujet du concours, *Périclès au lit de mort de son fils*[1]; le tableau fut placé au premier rang avant comme après la distribution des récompenses.

Nous n'avons pas retrouvé l'opinion des princes de la critique[2]; mais voici celle de seigneurs qui, pour être de moindre importance, ne furent pourtant pas sans autorité.

En commençant par le prix de peinture historique décerné cette année, lisait-on dans l'*Estafette* du 1er octobre 1851, nous reconnaitrons d'abord que M. Chifflart a obtenu un succès mérité. Il est rare de voir dans ces concours autant de correction et d'élégance. Son Périclès, au lit de mort du dernier de ses enfants, manifeste une douleur tout à la fois digne et touchante ; son entourage est noble ; la composition est sobre mais suffisante, car, dans ce moment suprême, le haut rang de Périclès, la nature de son affliction, tout lui faisait un devoir d'éloigner une assistance importune. Quelques critiques ont blâmé, il est vrai, le caractère trop gai de la couleur. Ils auraient voulu, dans une cérémonie si triste, comme un voile sombre jeté sur elle. Nous admettons ce qu'il y a de spécieux dans cette observation. Seulement n'oublions pas que l'époque de Périclès fut d'une somptuosité excessive ; que ce grand homme était le type du goût le plus élégant, le plus attique ; d'où il suit que, même au milieu de son deuil privé, un reflet de sa vie publique devait encore servir à peindre ses mœurs et son caractère. Nous trouvons donc très admissible l'air de distinction répandu par M. Chifflart sur cette scène ; nous aurions voulu la couleur moins brillante ; mais, d'un autre côté, l'harmonie est si complète, la tête du fils est si belle, elle ressort avec tant d'art sur son coussin funéraire, que ces précieuses qualités font facilement disparaître ces taches qu'on leur oppose.

Le *National* donnait cette très exacte description :

Périclès est debout, le dos tourné au lit ; il tend comme machinalement de sa main droite la couronne vers le mort et, détournant la tête, sa main

[1] Prirent part au concours de 1851, MM. Jacommot, Chazal, Lévy, Gonasco, Doeer, Bin, Clément, Marquerie, Maillot, tous élèves de Picot et L. Cogniet.

[2] Dans l'article sur le concours du *Moniteur universel* (27 septembre 1851) M. Fabien Pillet ne parle pas du tableau de Chifflart, et, le 28, le *Moniteur* annonce que le premier grand prix est décerné à M. François-Nicolas de Saint-Omer.

gauche abandonnée dans celle d'un ami qui la presse, il lève au ciel des yeux mouillés de pleurs. Ce Périclès est, au moins idéalement, le plus vrai et, en même temps, le plus poétique de tous. La tête idéalisée pourrait, à la vérité, être aussi bien celle d'Homère, mais enfin elle a de la noblesse et du caractère. Le groupe central étant le plus important et le mieux réussi compense du reste la faiblesse relative des autres figures. Exceptons pourtant la jeune fille couchée et vue de dos, dont le mouvement a de l'élégance et dont la draperie verte est ajustée avec goût et très délicatement peinte.

Le tableau de Chifflart est exposé dans une des salles publiques de l'École des Beaux-Arts. *Périclès au lit de mort de son fils,* est, à juste titre, encore fameux et souvent cité à l'École.

*
* *

Chifflart partit pour Rome à la fin de 1851. Quelques phrases arrondies sur la Ville Éternelle feraient fort bien ici, souvenirs de voyage ou de lecture. L'artiste que j'ai entrepris de raconter m'a dit d'un mot quels étaient les maîtres qui l'avaient le plus impressionné en Italie ; il m'a dit encore que la Villa Médicis avait été, pour lui, une gehenne, un enfer ; je n'ai pas l'intention d'amplifier ses trop courtes confidences ni d'ajouter le vraisemblable que je pourrais imaginer au vrai que je possède. De tous les maîtres italiens entre lesquels se partagea l'admiration de Chifflart, deux surtout le prirent aux entrailles et le passionnèrent, Michel-Ange et Raphaël. Le charme de l'un l'enivra ; devant l'autre, il tressaillit comme devant un ancêtre. Cet art d'une puissance débridée et altière, ce style violent, presque sauvage, était celui de son sang, de ses nerfs, de son être tout entier. Ces figures exagérées, élevées jusqu'au Titan, ces Encelades, ces Polyphêmes, ces monstrueux portefaix du sculpteur florentin, comme dit Gautier[1], il ne put les oublier. Dès qu'il produisit, dès qu'il fut lui-même, il les évoqua, manifestement mais librement, dans ses esquisses, dans ses dessins, dans ses eaux-fortes, notamment dans ses *Improvisations sur cuivre.* On pensera plus d'une fois à Michel-Ange en contemplant certaines pages de Chifflart ; on y pensera plus d'une fois encore en poursuivant le récit de sa vie. L'homme a passé par les mêmes voies de solitude, de tourment et de misanthropie, et,

[1] *Fusains et eaux-fortes,* p. 126.

souvent, il s'est écrié, lui aussi : « Si l'on pouvait mourir de chagrin, je n'existerais plus[1] ».

Dans ces conditions, il serait au moins superflu d'affirmer qu'à son arrivée à Rome, Chifflart n'était pas un bon petit jeune homme, tirant gentille révérence à Monsieur, à Madame et à toute la société, un fils de famille élégant, frisé, musqué, aimant la vie grasse, même le collier au cou. Accepter la discipline si douce de la Villa Médicis (n'oublions pas que nous sommes en 1852), être aimable, sociable seulement, faire en douceur et d'après les canons de l'école, les cinq envois d'ordonnance ; se taire sur la politique, quoi de moins lourd ? Moyennant quoi, de retour à Paris, les faveurs, les distinctions, les commandes et l'Institut au bout étaient assurés. La Fontaine a mis en fable situation pareille. Sire loup ne veut pas être attaché, fût-ce par un fil de soie, et regagne les bois où ses pareils sont misérables. Chifflart refusa obéissance, reprit sa vie de Paris, et, en lui, revécut l'Apache vagabond et sauvage des anciens jours. Il s'occupa peu de satisfaire à ses obligations en faisant des devoirs d'écolier propre et soigneux ; il envoya de grandes et fougueuses compositions, parfois esquisses peintes, le plus souvent esquisses dessinées au fusain qui, si elles ne sont que médiocrement appréciées par l'Institut, sont, pour comble de malheur, remarquées par la presse. Dès 1855, il est avéré que la Villa Médicis nourrit un ennemi des saines doctrines qui sont les doctrines académiques, un artiste qui ne veut pas de lisières, un néo-romantique et, qui pis est, un républicain, on dirait presque aujourd'hui, un libertaire. On eût bien voulu se débarrasser de lui ; il serait parti volontiers ; mais les deux parties étaient liées et le ménage dura cinq ans, — un fort mauvais ménage.

Certains envois de Chifflart eurent beaucoup de succès et figurent dans son œuvre ; nous ne pouvons donc passer outre. De ce nombre sont : un fragment dessiné d'après l'une des fresques peintes par le Dominiquin dans la chapelle de Sainte-Cécile de Saint-Louis-des-Français à Rome (deuxième année, 1853) ; le *Départ*, les *Chrétiens au cirque*, esquisses peintes (quatrième année, 1855) ; enfin *Zénobie*, peinture, le *Déluge*, esquisse dessinée (1856, cinquième année). La plupart se trouvent repro-

[1] Jules Dumesnil, l'*Art Italien*, p. 202.

duits dans un album photographique[1], et nous sommes à même de les apprécier en même temps que de donner l'appréciation des feuilletons dont ils furent l'objet.

Le fragment dessiné d'après le Dominiquin est d'une science accomplie, exquis de finesse et de sentiment ; il ne put que satisfaire l'Institut dont nous regrettons de ne pas avoir l'appréciation.

Les *Chrétiens au cirque,* le *Départ* et les quatre esquisses dessinées furent exécutés assez sommairement par M. le secrétaire perpétuel ; on s'étendit davantage dans la presse. Il n'y a pas lieu de s'en étonner ; M. Halévy ne tirait pas à la ligne. On fut aussi beaucoup moins sobre d'éloges.

M. Chifflart, dit Edmond Texier dans le *Siècle,* doit être considéré comme une individualité très exceptionnelle parmi ses confrères de l'Académie de Rome… Il triomphe complètement dans sa belle série d'esquisses peintes et de dessins. Une grisaille intitulée le *Départ* représente une horde de barbares se disposant à émigrer vers les contrées heureuses de l'Occident. Il faut remonter à la *Bataille des Cimbres* de Decamps pour se faire une idée du caractère ardent, impétueux et puissant de cette belle page qui pourrait lutter avec les œuvres justement célèbres du maître que je viens de nommer, si elle n'était quelque peu refroidie par le souvenir obsessif des bas-reliefs antiques. M. Chifflart n'a pas moins fait preuve d'une remarquable abondance d'imagination dans sa grisaille les *Chrétiens au Cirque.*

Voilà pour les lyriques. Les modérés, les gens du centre, dans la *Revue des Beaux-Arts,* s'exprimaient ainsi :

Les *Chrétiens au Cirque* est une esquisse excellente qui n'aurait que gagné à être peinte comme le prescrit le réglement des envois de Rome ; il y a, dans la partie supérieure de cette grisaille, beaucoup de noblesse et de grandeur ; le calme divin qui règne autour du Sauveur du monde est habilement opposé à l'horrible confusion de la partie inférieure où s'agitent, dans les convulsions de l'agonie, les glorieuses victimes de la Foi.

Le *Départ* n'est qu'un brouillard à travers lequel on distingue des cavaliers romains qui partent ou qui reviennent ; c'est une faible imitation de Decamps. Il y a beaucoup d'énergie, de facilité dans les quatre fusains où l'on reconnaît tous les caractères d'un talent plein de fougue. En somme, M. Chifflart est appelé à conquérir une brillante situation….

[1] *Œuvres de M. Chifflart, grand-prix de Rome* (E. Cadart, éditeur, 3, rue St-Fiacre, 1859).

Théophile Gautier goûtait particulièrement l'un des quatre fusains dont il vient d'être parlé :

Dans ses compositions au fusain et en grisaille et qui représentent des chrétiens au cirque, des marches d'armées, des chocs de cavaliers, l'artiste fond ensemble l'imitation de Decamps et de Chassériau. Le *Taureau pris dans un travail* lui appartient en propre et nous aimons beaucoup ce dessin plein de style et de vigueur. La bête farouche ornée du *cingulum* antique, maintenu par les fortes poutres, penche sa tête cornue comme le taureau symbolique sous le poignard de Mithra, pendant que des hommes vigoureusement musclés lui taillent l'ongle de derrière. Il écume, il rugit et ne peut même pas, dans sa rage impuissante, effrayer deux petits enfants qui se tiennent debout près du poteau, — raillerie de la faiblesse contre la force. Ce dessin réalisé en marbre ferait un beau groupe. Le mouvement du *Martyr défendant son ami contre un lion* est aussi fort énergique. M. Chifflart devrait bien traduire cette esquisse en tableau [1].

Il nous reste à parler de l'envoi de la cinquième année, du tableau intitulé *Zénobie* et de l'esquisse le *Déluge*. La presse ne fut pas très chaude, mais M. le secrétaire perpétuel se montra assez gracieux dans son rapport :

M. Chifflart, élève de cinquième année, a choisi pour sujet du dernier travail qu'il devait à l'Académie, *Zénobie précipitée dans l'Araxe*.

Cette composition, quoique un peu théâtrale, offre de belles lignes. La tête de Zénobie est belle mais elle est trop petite et cette disproportion donne à l'ensemble de la figure quelque chose de gigantesque. On pourrait désirer plus d'élévation dans la figure de Rhadamiste, plus de noblesse dans l'ajustement. Les ombres sont un peu noires, mais à côté de ces critiques, l'Académie aura des éloges : l'exécution a de la vigueur ; les différentes parties du tableau sont harmonieusement reliées entre elles. L'Académie reconnaît dans l'ouvrage qui résume les études de M. Chifflart de véritables qualités et un progrès remarquable dont elle est heureuse de recevoir le favorable augure.

Une esquisse dessinée du même lauréat a pour sujet le *Déluge*. Il y a de l'abondance dans la composition. L'abondance seulement ne doit pas proscrire l'unité. L'exécution est un peu molle. Mais on trouve dans cette esquisse de belles intentions. Le ciel et les anges qui accomplissent les ordres de Dieu sont poétiquement traités.

Cette appréciation ne pouvait faire prévoir la déconvenue qui attendait Chifflart à sa sortie de l'École de Rome. *Zénobie*, son dernier envoi, ne fut pas acheté par l'État, ainsi qu'il était et

[1] *Moniteur universel*, 4 octobre 1856.

qu'il est encore d'usage constant pour aider les jeunes artistes à faire face aux frais de première installation, et il se retrouva sur le pavé de Paris aussi Job que devant. C'était la lutte, une lutte sans espoir d'aide ou de secours des protecteurs officiels de l'art, la lutte contre ceux-là même qui font la renommée et la fortune. Il l'accepta courageusement. (La première syllabe du mot est peut-être de trop.)

*
* *

La première fois que nous sommes entrés dans l'intérieur de l'ouvrier graveur de Saint-Omer, auprès du jeune François-Nicolas que nous connaissons maintenant, nous avons remarqué une petite fille et ajouté qu'elle devait, elle aussi, porter un nom connu dans le monde artistique. A Paris, Chifflart retrouva sa sœur qui avait épousé un imprimeur en taille-douce du nom de Cadart, un garçon pétri d'intelligence et qui avait l'ambition de quitter, pour les grands boulevards, la rue Saint-Fiacre où il exerçait sa profession. Il s'employa à la gloire de son beau-frère, sans négliger son propre profit. Deux ans plus tard, lorsque le peintre fit sa rentrée au Salon, l'imprimeur lança sous le titre de *Œuvres de M. Chifflart, Grand-Prix de Rome,* un album contenant seize photographies, deux eaux-fortes et deux lithographies. Envois au Salon et album eurent un légitime retentissement ; ils révélaient un homme et un artiste.

Chifflart avait trente-quatre ans ; mais que son âme, en butte déjà à tant de traverses, était vieille et, semblable à celle de Jérémie, débordait d'amertume ! Seul son esprit était jeune encore et veillait, tantôt pour échauffer de son enthousiasme, tantôt pour animer de son humour les créations du peintre ou du dessinateur. Chifflart avait une technique complète, une puissance d'exécution incomparable, une soudaineté de main prestigieuse. L'École l'avait abandonné, mais elle ne pouvait le renier[1].

Feuilletons l'album devenu des plus rares[2]. Quelques-unes des compositions qu'il contient, aujourd'hui oubliées, furent fameuses et toutes méritent un sérieux examen.

La *Fuite,* la *Grèce expirante,* le *Dieu Terme,* le *Pâtre,* le *Soldat* sont purement pittoresques et se recommandent par des qualités

[1] Notons cependant que Chifflart reçut, en 1858, le tiers du prix Trémont.
[2] Cet album se trouve au cabinet des Estampes et à la Bibliothèque communale d'Arras.

diverses. Quelle vigueur, quelle science de mouvement dans la première ! mais, si nous tournons la page, la *Grèce expirante* nous impressionne plus profondément encore. Une gracieuse envolée d'enfants nous ravit dans le *Dieu Terme ;* le *Patre* a du charme ; le *Soldat,* un mousquetaire qui a tiré l'épée, est un inoubliable type. Nous n'aurions garde d'oublier le *Souvenir des montagnes* et le *Combat,* une homérique mêlée, ni la *France libératrice* et *En faction,* zouave et bersaglier, à-propos pleins de noblesse. L'*Affliction* est la première eau-forte de Chifflart, le prélude des pages admirables que nous rencontrerons plus tard ; la *Morte,* une eau-forte de Soumy d'après un dessin de son camarade.

Nous arrivons enfin à deux pièces fort curieuses, le *Cauchemar,* la *Sagesse,* et à un morceau capital, le *Veau d'or.*

Le *Cauchemar,* un pauvre hère épouvanté qui se promène en compagnie de symboliques personnages, est d'un humoriste gai ; d'un humoristique attristé, au contraire, est la *Sagesse,* composition un peu éparse et compliquée, mais suggestive.

Ernest Chesneau a parfaitement vu le *Veau d'or* et l'a décrit avec force, après avoir rappelé que les arts plastiques furent longtemps employés chez les peuples asservis pour exprimer publiquement ce qu'ils ne pouvaient dire ou écrire. Réflexion qui vaut une date.

Le Taureau au front bas et bestial étale sur un vaste trône de pierre ses formes épaisses et sa masse énorme, ornée de colliers et d'ornements honorifiques de toute espèce. Avec une indifférence stupide, il voit sur ses genoux se renverser la courtisane dévêtue qui tend vers sa puissante encolure ses bras avides de caresses tarifées. Les courtisans, insolemment revêtus de cuirasses, — signe de leur invulnérabilité, — se dressent orgueilleux à sa droite, repoussant leurs rivaux de la masse et de la pointe. La poésie, debout sur les degrés, fait résonner sa lyre élogieuse et vendue ; un prêtre antique encense respectueusement l'idole sous les narines au risque de donner de l'encensoir dans les naseaux du monstre. Mille plats-gueux se précipitent à ses pieds, rampant sur le ventre dans leurs adulations insensées ; un d'eux, type ignoble, a saisi le pied gauche de l'animal immonde et l'approche respectueusement de ses lèvres épaisses et sensuelles. Enfin, sous la large dalle qui supporte le trône, gisent écrasés, cariatides inattendues, les révoltés, les infidèles, les fous qui ont refusé de saluer le dieu, de reconnaître sa souveraineté infâme ; tous ceux qui ont eu une pensée de dévouement ou de charité, tous ceux enfin qui marchent droit dans la vie, le front haut, les yeux levés vers un but d'humanité, vers toute œuvre noble et désintéressée ; tous ceux-là

sont morts à la tâche, et leurs cadavres d'hommes de bien ont servi de marche-pied aux ambitieux de tous étages, aux insatiables de métal jaune, frères et amis de la veille, — faux frères ou faux amis dont on ne se méfie pas assez; ils portent leurs coups dans l'ombre, et, le moment arrivé, ils vous renversent traîtreusement par derrière ; posant le pied sur votre poitrine haletante d'indignation, d'un bond ils s'élancent aux parois du piédestal de la fortune et quelquefois de l'infamie[1].

D'aucuns estiment le *Veau d'or* la plus belle œuvre de Chifflart. En tous cas, c'est la plus caractéristique. Elle devrait être au Luxembourg ; elle est la propriété d'un habitant de Saint-Omer qui a refusé, dit-on, de la céder à M. Thiers.

« Votre album est tout un poème », écrivait Victor Hugo à Chifflart, mais toute la lettre vaut d'être citée :

Hauteville-House, 29 novembre 1859.

Je vous remercie, Monsieur, et je remercie votre intelligent éditeur, M. A. Cadart. Vous me faites un beau présent. Votre album est tout un poème. On sent là un artiste et un penseur. L'art est puissant, la pensée haute. Quelques-unes de vos compositions, à la fois puissantes et superbes, ont le saisissement du drame.

Continuez, Monsieur, il y a en vous le souffle du grand art du dix-neuvième siècle. A la façon dont vous comprenez la poésie, on sent que vous aimez la liberté.

Un de mes amis qui part aujourd'hui pour Paris vous portera de ma part la *Légende des Siècles*.

Mon plus cordial serrement de main pour M. Cadart et pour vous, Monsieur.

Victor Hugo.

Chifflart avait envoyé au Salon deux tableaux et deux dessins. Des peintures, un paysage, le passage des moutons dans les environs de Tivoli et un portrait de femme, on ne fit guère mention ; mais *Faust au sabbat* et *Faust au combat* firent couler des flots d'encre. Ils furent, si sans manquer de galanterie, l'on peut s'exprimer ainsi, la *Cléo de Mérode* du Salon de 1859.

Dans son feuilleton du *Moniteur universel*, Théophile Gautier a montré les dessins eux-mêmes ; regardons-les :

Les Grands prix de Rome ne restent pas tous fidèles au culte de l'antiquité pure ; M. Chifflart en est une preuve. Il a demandé au premier et au second Faust de Goethe le thème de deux grands dessins à la

[1] Ernest Chesneau, *Revue des races latines : Salon de 1859*.

manière noire, d'un goût tout à fait romantique : *Faust au sabbat* et *Faust au combat*. Il y a beaucoup d'imagination et un profond sentiment fantastique dans ces compositions d'une originalité bizarre.

Méphistophélès a transporté le docteur rajeuni, pendant la nuit du Walpurgis, sur le plateau de Brocken où se tient le sabbat. Le site est sauvagement grandiose. Les rochers, accroupis dans des attitudes sinistres, semblent des géants venus là pour assister au spectacle. Ils ont des formes quasi-humaines et leurs anfranctuosités dessinent des visages menaçants, ironiques ou grotesques. Une vie sourde anime ces lourds corps de pierre. Au-dessus, les nuages noirs modelés par le souffle du tourbillon infernal affectent toutes sortes de figures monstrueuses ; ils rampent comme des crocodiles, battent des ailes comme des chauves-souris, allongent des cous de dromadaire ou se drapent en spectres. Sur leurs amoncellements traversés de lueurs livides se groupe toute la ménagerie de l'enfer et du sabbat, diables, diablotins, démons, dives, djinns, stryges, lamies, goules, aspioles, brucolaques, empouses, volant parmi les ténèbres et les éclairs. Du fond des abîmes, le long des rochers, sur les pentes abruptes, montent péniblement les sorcières, les nécromans ; qui dans une auge, qui sur un balai, qui à pied, qui à califourchon sur une carcasse de cheval, au milieu d'un fourmillement hideux de serpents, de crapauds, de têtes de morts marchant avec des pattes d'araignée. « Cela grouille, cela rampe, cela vole, cela clapote, cela brille et pue », comme dit Goethe. Cramponné sur une assise de roche, Faust, hagard, éperdu à côté de Méphistophélès qui ricane, regarde de ses yeux ronds d'épouvante, une forme blanche, exsangue, charmante pourtant avec une grâce morte que lui montrent en la tenant suspendue au-dessus du gouffre, des démons grimaçants aux poses contournées et violentes. Un collier rouge, large à peu près comme le dos d'un couteau, cercle le col de Marguerite, car c'est elle dont le pâle spectre apparaît ainsi, rappelant l'idée du beau dans ce cauchemar de laideurs, et Faust ne peut détacher ses regards de cette blanche vision. L'effet de ce dessin, où des rayons blafards ébauchent par leur angle ou leur trait caractéristique, dans les noires profondeurs d'une nuit de sabbat, des milliers de figures bizarres ou surnaturelles, est d'un effet puissant.

Le *Faust au combat* est aussi très beau. Faust et son compagnon infernal, montés sur des chevaux fantastiques, soufflant le feu par les naseaux, échevelés, cabrés, des gerbes d'étincelles aux sabots, traversent au vol une mêlée à la Salvator Rosa, et sèment la mort à droite et à gauche. C'est un entassement de corps, d'armures, de chevaux, de soldats qui s'attaquent, de blessés qui s'achèvent dans une furieuse étreinte finale, un gâchis sanglant et terrible où la grande faux se promène abattant ses gerbes, et tout cela avec une apparence monstrueuse et chimérique où l'on devine les prestiges de la sorcellerie [1].

[1] *Moniteur* du 10 octobre 1859.

Baudelaire eut des éloges presque sans réserves [1], et Ernest Chesneau, complètement empoigné, s'écriait :

Ce qui distingue M. Chifflart, ce qui en fait un peintre destiné à produire une sensation durable, c'est qu'avec cette furie de mouvement il possède la plus parfaite entente des grandes compositions ; c'est qu'il réunit ces deux qualités si rares aujourd'hui, la grâce et la force ; c'est qu'à une science de dessin indiscutable il joint le plus large sentiment de la couleur ; c'est qu'enfin avant de peindre il a l'idée, qu'il n'abandonne rien au hasard de la palette ; qu'il sait où il veut aller et qu'il va droit et ferme à son but.

Les monuments publics seront un jour couverts de ses peintures, c'est là que son talent pourra se déployer à l'aise, c'est là qu'il se déploiera. La décoration des palais, des églises, des grands établissements publics et particuliers lui revient de droit, et je ne doute pas qu'entre ses mains elle ne prenne des allures plus larges et mieux appropriées à sa destination que celles dont nous les voyons se couvrir aujourd'hui sous la main de peintres trop peu sérieux [2].

Vain enthousiasme, vœux stériles, cris perdus. Les décorateurs très décorés et les peintres officiels n'eurent pas à ouvrir leurs rangs. Bien plus, *Faust au sabbat* et *Faust au combat* ne furent même pas acquis par l'État. L'album lancé par Cadart se vendit ; la maison Goupil tira des milliers d'épreuves des deux fusains ; et, les portes du Salon fermées, Chifflart se retrouva en face de ses créations tant vantées pour longtemps, car il ne fallut rien moins que deux Révolutions, le Quatre-Septembre et la Commune ; un crime, l'incendie de l'Hôtel-de-Ville ; un miracle, à savoir la rencontre d'un corps constitué qui, pour acquérir des œuvres d'art, ne s'inspire que de lui-même, pour que le Conseil municipal de Paris s'en rendît acquéreur, il y a quelques années. *Faust au sabbat* et *Faust au combat* se trouvent dans la buvette de MM. les conseillers ; ils n'y resteront pas sans aucun doute.

Je pourrais pousser mon récit plus avant, montrer comment Chifflart fut amené à délaisser la peinture pour faire de l'eau-forte et descendre jusqu'à l'illustration la plus courante. La route que j'aurais à faire suivre serait longue et pénible. Chifflart a lutté, lutté sans cesse pour la vie. Existence accidentée et décousue assurément. Ah ! elle n'a guère ressemblé à celle des heureux prix

[1] *Salon de 1859* (*Curiosités esthétiques*, p. 308).
[2] *Salon de 1859* (*Revue des races latines*).

de Rome. Que, dans le corps-à-corps de chaque jour, son âme ait continué à broyer du noir; que son esprit n'ait plus été visité par les sylphes légers du rêve, et que les sombres personnages du *Cauchemar* l'aient seuls hanté, qu'est-il besoin de le dire ? Qu'à certains moments de gêne et de détresse suprême, l'homme se soit révolté et ait brandi son crayon contre ceux qui l'affamaient, en en appelant à l'éternelle justice ; qu'à d'autres heures il ait plié sous le faix et, vaincu, ait presque imploré la pitié, ne le devine-t-on pas ? A quoi bon, d'ailleurs, raconter ce que d'un burin tranchant il a lui-même écrit sur le cuivre en traits ineffaçables ? L'homme, désormais, est tout entier dans son œuvre d'aquafortiste, que nous détaillerons après avoir passé en revue celui du peintre et celui de l'illustrateur.

(*A suivre*). LÉONCE VILTART.





UNE COLLECTION DE DESSINS

D'ARTISTES FRANÇAIS [1]

XX

Cependant il devrait déjà nous tarder de parler du grave courant qui s'était produit dans notre école, et pour son assainissement, par Vien et ses élèves. Dès le milieu du siècle, et sans qu'y fussent pour rien les premiers-peintres du Roi, auxquels il semblait appartenir de provoquer un tel mouvement, avait commencé à poindre latemment, — par l'instinct de certains esprits cultivés, portés aux choses doctrinales, et influencés peut-être par ce qui se passait par-delà les monts, tels que ceux du comte de Caylus, de Mariette et de quelques autres, bien qu'ils n'eussent pas été les ennemis, mais plutôt les fauteurs des vrais grands artistes précédents, de Watteau ou de Chardin, — avait commencé à poindre une vraie révolution dans le goût et les hautes visées de l'école française; les instruments de cette révolution vers des tendances plus nobles et moins relâchées se rencontrèrent à point dans deux hommes, Bouchardon et Vien. Boucher avait trop répété à qui voulait l'entendre que, depuis les premières années de sa jeunesse, il n'avait jamais regardé la nature. Vien prit tout bonnement pour mot d'ordre que l'on ne devenait artiste digne de ce nom qu'en étudiant à la fois la nature et l'antique; or, c'est bien là l'éternelle question de l'art d'associer l'étude de la nature et de l'antique en leurs qualités les plus épurées; un tel programme suffisait désormais à toute rénovation de notre école.

Edme Bouchardon, pendant ses dix ans d'études passionnées à Rome d'après l'antique et Raphaël, avait acquis une juste et

[1] V. l'*Artiste* de 1894, 1895, 1896, *passim*, janvier et mars 1897.

extraordinaire réputation de très grand dessinateur. Cette réputation, elle le devança à Paris dès 1733, et elle balança jusqu'à sa mort la gloire du sculpteur de la fontaine de la rue de Grenelle et de la statue équestre de Louis XV. Ses dessins de grand goût très pur et très fin que multipliait à chaque heure et à toute occasion son intarissable crayon de sanguine, il les prodiguait à ses amis, et particulièrement à Mariette, qui se vantait d'en posséder le plus grand nombre. Mais ils exercèrent la plus indéniable influence sur les sculpteurs ses confrères, voire sur le relèvement des sentiments d'art de ses contemporains.

De ceux, en effet, qui, sans y songer, semble-t-il, protestèrent le plus efficacement contre l'amollissement de l'école de Boucher, le premier en date n'aurait-il pas été Bouchardon par la conscience et le serré de ses copies de pierres fines et de médailles antiques, plus encore que par une interprétation plus sévère des formes nécessaires à la statuaire qu'il a pu étudier et comprendre dans les palais de Rome, où ni Hamilton, ni Lessing, ni Heine, ni Winckelmann, ni Raphaël Mengs n'ont encore promené leurs subtiles analyses de l'art grec ou romain et de la beauté idéale. — Projet de tombeau : dans une niche ovale, en haut, le buste du mort, qui semble un jeune prêtre ; au-dessus, l'épitaphe entre deux Génies qui supportent des armoiries ; en bas, une tête de mort ailée et drapée dans son suaire soutenant deux torches funéraires et le sablier du temps. Cet important dessin à la sanguine a appartenu à Mariette, ami de l'artiste. — Un Centaure, couché à terre et tenant près de lui un jeune enfant, s'entretient avec une femme debout *(Éducation d'Achille)*. A la sanguine. Coll. d'Ymécourt. — Deux *Charges* à la plume sur le même carton. L'une est celle de Thomassin le graveur, vu de dos et tête nue, chapeau sous le bras et se haussant sur d'énormes talons ; — l'autre est le portrait du *Grand Thomas*, fameux charlatan de ce temps-là ; une perruque énorme descend de son chapeau couvert de plumes ; il a près de lui un grand dogue aux oreilles coupées et tient à la main une large feuille de papier, qui est sans doute la liste de ses cures merveilleuses. A la plume, dessiné à grandes hachures, dans le goût de Ghezzi. — « Philippe un des Chinois qui étaient à Paris en 1750. » Il est debout, tourné de profil vers la droite et tient à la main une grenade. A la sanguine. Collection Mariette. — Caricature d'homme vu de profil, tourné vers la droite,

un livre à la main, tenant une canne de la main gauche, coiffé d'un chapeau sur sa perruque, la lèvre inférieure très avancée. A la plume. — Projet de fontaine : Taureau lançant l'eau par la bouche et soutenu par deux Tritons. A la sanguine. — Un enfant à droite est poignardé par un guerrier dans les bras d'un autre homme qui le cachait sous son manteau ; un autre jeune homme gît à terre, mortellement frappé, sans doute par un guerrier debout à gauche, coiffé d'un casque et tenant une épée levée, et qui regarde d'un air menaçant deux personnages debout près d'une estrade surmontée d'un trône vide ; les quatre personnages semblent protester avec horreur contre ce double crime. A la sanguine. — Projet de statue d'un saint guerrier tenant une lance : sa tête et sa main droite sont levées vers le ciel. A la sanguine. — Première pensée de frontispice pour le traité d'architecture de Vignolle par Davillers. A la sanguine. Coll. Bréant. — La Guerre représentée par une femme tenant une lance ; derrière elle un enfant tenant une épée. — Trois des dessins de pierres gravées antiques, exécutés par Bourchardon pour le traité de Mariette. De forme ovale, à la sanguine, très terminés. Coll. Mariette et Alph. Thibaudeau, qui me les avait cédés par échange. Nous avons vu Antoine Coypel chargé de la fonction très honorifique de composer, sous la direction de l'Académie royale des Inscriptions, les dessins des médailles exécutées pour le roi et rappelant les grands faits qui ont signalé chaque année. Bouchardon fut, à sa date, le dessinateur attitré de ces médailles, et nous possédons onze de ces ingénieuses compositions à la sanguine et de forme ronde : trois pour les bâtiments du Roi, 1747, 1749, 1750 ; deux autres pour « l'ordinaire des guerres », 1747 et 1749 ; — les autres pour « l'extraordinaire des guerres », 1755, — « Parties casuelles », 1748 ; — « Maison de Mme la Dauphine, » 1749 ; — « Maison de la Reine, » 1749 ; — « Marine, » 1750 ; — « Trésor royal, » 1750. La plupart de ces dessins de Bouchardon sont pour l'exécution « remise à M. Roittier le père », d'autres sont « remis à M. Marteau ». — Deux autres dessins pour médailles, sur la même nature : 1° « Parties casuelles, » 1755 ; — 2° « Bâtiments du Roi, » 1755.

De P.-J. Mariette, admirateur fervent de Bouchardon, qu'il estime le plus grand dessinateur de son temps, puisqu'il recueille pieusement jusqu'à ses plus belles contrépreuves, lesquelles seront payées fort chèrement à la vente du collectionneur, — nous

avons une pièce rare : Paysage à la plume : site agreste dans le goût des Carraches ; au verso : *Mariette, filius, 1713.* Collection Andréossy. C'est sans doute à Vienne, où Mariette, comme on sait, avait été appelé dans sa jeunesse, que le général Andréossy aura rencontré ce dessin de notre célèbre et cher amateur, à Vienne, dont le général avait été gouverneur, et où la meilleure part de sa superbe collection lui coûta, dit-on, si bon marché.

Al.-Den. de Nyert, ami de Bouchardon, de Mariette, de Caylus et de Cochin, gouverneur du palais du Louvre : — Pastorale antique ; un berger assis donne des conseils à un autre plus jeune, qui joue de la flûte ; à droite, paissent leurs troupeaux, et d'autres bergers poursuivent des bergères. Dessin en travers, à la sanguine, dans le goût de Bouchardon. Coll. Mariette. — Grande ronde de Bacchants et de Bacchantes autour d'un petit temple de Bacchus, sis au milieu d'un bois sacré : au premier plan, Silène presse en passant quelques grappes. Superbe contrépreuve. Coll. et monture Mariette. Acheté de M. Siffre. — Muse drapée, assise et lisant ; elle est tournée vers la gauche. *Agate onix en creux. Du Cabinet de M. le Duc d'Orléans. Grandeur de la pierre. M. Denyert 1742.* Sanguine.

Nous nvons dit l'inflence conquise par la science et le charme des dessins de Bouchardon, sur le goût public et sur le faire des artistes ses contemporains. Ce n'est pas qu'on n'eût pu rencontrer chez les sculpteurs des siècles précédents nombre d'habiles manieurs de crayon. Nous-même n'avons-nous pas ici vanté le très curieux et beau dessin de P. Biart, que nous ne nous consolions pas encore de n'avoir pu faire connaître aux yeux de nos lecteurs, si bien que l'*Artiste* consent aujourd'hui à nous procurer hors date la joie de le reproduire : le portrait de la dame vénitienne, vue de profil et tenant un chat dans ses bras ; audessous du chat sont écrits d'une plume très nette du temps, les mots : *Pierre biard françois.* — Depuis lors nous avons montré dans le chapitre des artistes français à l'étranger la charmante *Lessiveuse* de Ch. Hutin, et cité nos d'Huez. — C'est que depuis Bouchardon, c'était habitude prise par les tailleurs de marbre, d'apporter un soin, une délicatesse extrêmes au maniement du crayon, — un soin, j'allais dire, que négligeait la *furia* des peintres, moins respectueux de la forme humaine. Celui naturellement qui imitera de plus près la sanguine de Bouchardon,



Dessin de Biard

sera son élève Claude-Louis Vassé, dont j'ai parlé au paragraphe de l'école provençale et que sa vanité de Marseillais prédestinait à se brouiller avec son maître, auquel il devait succéder comme dessinateur de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. On n'aura peut-être pas oublié le touchant dessin, quasi digne de Bouchardon lui-même, bien que passablement maniéré dans certains contours de profil et de draperie : *Hoc Fraternæ Pietatis Monumentum Charissimæ Sorori Erexit Amantissimus Frater.* Hutin est pourtant, je l'avoue, plus brillant et plus fin et plus maître de son crayon dans sa copie de la statue équestre de Louis XV par J.-B. Lemoyne.

Legros (Pierre), le fils, sculpteur, né à Paris en 1656, mort à Rome en 1719, élève de son père P. Legros et de Lepautre : — Dessin de son bas-relief de l'église St-Ignace à Rome, représentant saint Louis de Gonzague enlevé au ciel par les anges. Guillaume Coustou travailla, sous la conduite et d'après le modèle de Legros, à ce bas-relief. A la pierre noire, reh. de blanc, sur papier gris. Collection du marquis de Lagoy.

Aug. Pajou. — Un vieux préteur ou consul, assis sur sa chaise curule et donnant un ordre d'un geste et d'un visage terribles. Au pinceau et au bistre. Signé et daté de Rome, 1754. — Deux dessins sur la même monture : 1° Apollon demi-couché et tenant sa lyre, « bas-relief exécuté en bois à Versailles par Pajou » ; — 2° Cérès, demi-couchée et tenant une gerbe d'une main, de l'autre une torche, « bas-relief exécuté en bois par Pajou ». A la plume.

Attribué à Clodion : — Satyre embrassant une Bacchante, au crayon noir et à l'estompe, reh. de blanc, sur papier gris. Acheté chez Gasté, de M. Siffre. — Une nymphe se débattant contre un satyre. Pendant du dessin précédent.

Jean-Tobie Sergell, sculpteur suédois, qui travailla en France et fut agréé à notre Académie royale de peinture et sculpture : — Croquis, à la mine de plomb, d'un profil d'homme tourné vers la droite, sans doute pour un médaillon. Collection Suchtelen.

Jean-Guillaume Moitte (1747-1810), élève de Pigalle et de Lemoyne, et qui nous intéresse de vieille date par son fronton du Panthéon : — Deux dessins sur le même carton : 1° trois femmes jouant avec trois Satyres dont l'un est renversé ; 2° deux figures allégoriques, debout et accoudées aux deux côtés d'une large table propre à une inscription ; elles représentent, l'une à gauche la

Botanique, l'autre à droite la *Mathématique*, et sont probablement le projet d'un bas-relief monumental. A la plume. Collection Silvestre.

Gois, sculpteur : — Trois prêtres, couronnés de chêne, debout près d'une autel, montrent au peuple la condamnation d'une jeune femme qui s'évanouit ; elle est soutenue par trois de ses compagnes. A la plume, lavé d'encre de Chine. — Un vieux prêtre, debout devant un autel, célèbre un sacrifice : une jeune fille agenouillée lui présente un vase précieux ; par la gauche arrive une procession de jeunes filles, portant sur leurs épaules la statue d'une déesse. A la plume, lavé d'encre de Chine sur papier préparé.

Boichot (Guillaume) : — Projet de tombeau d'un guerrier, dans le goût florentin. Au pinceau et à l'encre de Chine. Collection Eug. Goyet.

Chaudet : — Une jeune fille tenant par la main un enfant ; à gauche, croquis d'un homme qui semble un ouvrier. A la mine de plomb.

Stouf (J.-B.) : — Quatre études sur trois feuilles d'après l'écorché de Houdon : « quatre figures dessinées par Stuf sculpteur, (l'une des feuilles est dessinée sur ses deux faces), à son passage à Montpellier, venant de Rome, dont il fit présent au chanoine de Montessus, grand amateur des arts et fin dessinateur à la plume ». A la sanguine et à la plume, lavé de bistre.

Quant à la régénération de la peinture dans notre école au XVIIIe siècle, elle appartient bien à Vien, au moins par les vagues théories qu'il commença d'instinct à insuffler dans cette école, et dont son élève David ne se soucia pas assez de partager l'honneur avec ses nombreux condisciples d'atelier.

Dans le portefeuille acquis par moi à Aix en 1845, il s'en trouvait un de ce Joseph-Marie Vien, moins léger peut-être qu'un La Fage ou qu'un Bouchardon, mais du meilleur faire et aussi sûr et libre d'instrument et du meilleur âge du futur maître de David. Il représente des Bacchantes, précédées par des enfants qui traînent un bouc, portant un Satyre ivre-mort, et se dirigeant vers un petit temple que l'on aperçoit au second plan à droite. A la plume, lavé de bistre. Cette composition semble avoir dû faire partie d'une série de bacchanales pareilles qui sont conservées aujourd'hui à Montpellier dans la collection Atger, au Musée

de la Faculté de Médecine. — Ajoutons deux dessins de son arrière-saison dans la manière du Poussin : un personnage antique, debout près d'un autel, tient la main d'une jeune femme qui lui pose une couronne sur la tête ; fond de paysage. A la plume, lavé de bistre. — Des jeunes filles, vêtues à l'antique, viennent puiser de l'eau à une fontaine ; l'une, debout, tient déjà ses vases pleins sur la tête et à la main ; une autre assise sur l'angle de la fontaine, parle à sa compagne, en remplissant son vase; d'autres, à droite, remontent l'escalier de la ville vers un temple. A la plume, lavé de bistre. Nos lecteurs connaissent déjà l'histoire curieuse du plus important de nos dessins de Vien : le *Triomphe de la Révolution.*

Legrand, — dont j'ai un dessin représentant une Madeleine nue dans sa grotte, assise presque droite, le corps renversé contre les rochers, et tournée vers la droite ; sa main gauche tient un crucifix qu'elle appuie mignardement contre sa poitrine et son épaule droite ; au crayon noir, rehaussé de blanc, sur papier gris ; signé : *fecit le Grand ;* — ce Legrand serait-il le même que celui dont parle le catalogue Villot, comme ayant été le premier maître de dessin de Vien ? Notre Legrand devait être, à en juger par son crayon, un peintre de l'époque et de la grasse manière de Lemoine, et peignant des portraits à Montpellier. Toutefois il serait étrange, s'il s'agissait du même artiste, de retrouver son dessin provenant d'une collection autrichienne, côte à côte de ceux qui nous ont fourni les échantillons de l'art d'Ant. Pesne et de J.-F. Lesueur et autres peintres français ayant travaillé à l'étranger.

J.-B. Suvée. — Le Christ parmi les docteurs. A la plume, lavé de bistre. Portefeuille Allongé. — Étude de femme à mi-corps. Aux crayons noir et blanc. — Ruines d'un monument antique, au milieu desquelles se tient un groupe de femmes romaines ; à gauche, à l'écart, des soldats romains. Au crayon noir. Signé et daté de l'an IX. D'après une note écrite sur l'ancienne monture, ce dessin aurait été donné par Suvée au peintre Vincent, son ami. De M. Chanlaire, par échange. — Ruines romaines : sous une voûte, deux femmes mettent en fuite des serpents qui ont tué une de leurs compagnes ; au-dessus de la voûte sont assis trois guerriers. Signé *J.-B. Suvée Rome f.* Au crayon noir, rehaussé de blanc. Pendant du dessin précédent. Vente Chanlaire.

Lemay (Olivier), ami de Suvée. — Deux grands dessins de

ruines romaines, crayonnés dans le même goût que Suvée : *au Colysée, à Rome, en 1775.*

On a parlé plaisamment des « dix mille » de David. On eût pu dénombrer de même la légion des élèves de Vien. Vincent était de ceux-là : dessinateur très habile et d'une agréable diversité, j'ai cité de lui la « Leçon d'agriculture de Boyer-Fonfrede ». Notons encore : — La Peinture, agenouillée devant la Musique que couronne un Génie, et près du clavecin de laquelle se tient l'Harmonie, lui adresse ce sixain :

O mon aimable sœur, écoute ma prière
Et prête à mes pinceaux la grâce de tes chants.
L'harmonie à tous deux est également chère.
Ainsi que mes couleurs soumets lui tes accents,
Et remplissant des Dieux la volonté première,
Des mortels consolés nous charmerons les sens.

A la plume, lavé de bistre. — Un ami de l'artiste, assis à l'arrière d'un bateau et lisant : « Vincent fecit en pleine mer 1771. » A la pierre noire. Vente par Loiselet. — Paysage : vue d'un côté des jardins de la villa Borghèse. Signé : *Vincent, 1772.* A la pierre noire et au crayon blanc.

Après nos deux Sané, Brenet. — Le Christ en prière, agenouillé à gauche dans des rochers ; un ange sur des nuages descend vers lui le calice ; au second plan, à droite, les disciples dormant. Grisaille à l'huile sur papier. Signé : *Brenet, in. 1774.*

Jac.-Antoine Beaufort. — L'enlèvement des Sabines : nombreuse composition au bistre, rehaussé de blanc. Coll. Constantin et Olive. Est-ce le « dessin lavé au bistre », qui figure au Salon de 1773 ? Je le crois. Rien d'ailleurs, dans cette mêlée abondante et confuse, qui présage, même de loin, la grande œuvre magistrale de David. Nul ordre, nulle expression d'ensemble dans les groupes, nulle simplicité, ni fermeté dans les formes ; rien, oh ! rien qui rappelle l'antique, ce bréviaire nouveau, entrevu par le maître Vien. Cependant Beaufort était possédé par je ne sais quel pressentiment des temps prochains, car, dès 1771, il était reçu académicien sur un *Brutus jurant de venger la mort de Lucrèce.* Déjà le sujet de Brutus, déjà le personnage cher à David.

Julien, de Toulon. — A droite, un Satyre fait danser deux Nymphes, pendant que d'autres Nymphes et Satyres les accompagnent du son de leurs instrument, ou se reposent à l'ombre du

bois sacré de Pan. A la pierre noire, rehaussé de blanc sur papier gris.

Julien, de Parme. — Étude d'un petit garçon endormi à terre et coiffé d'un bonnet de fourrure. Signé *J. de P. 13 mars 1795*, et au-dessous de l'enfant on lit : *âgé de 3 ans et 4 mois.*

Le baron J.-B. Regnault, élève de Bardin. — Achille tuant Priam au pied de l'autel de Jupiter : à droite, se renversent les femmes épouvantées; à gauche, le carnage des Grecs et des Troyens. A la plume, lavé d'encre, rehaussé de blanc au pinceau. Dessin pour le tableau exposé au Salon de 1785, et qui décore aujourd'hui le musée d'Amiens.

Taillasson (Jean-Joseph), autre élève de Vien. Celui-là, M. Delécluze se flattait de l'avoir vu travailler parmi les artistes habitant le palais du Louvre au temps de David : « l'excellent Taillasson, homme très spirituel et peintre de talent ». — Jeune femme debout et invoquant la statue de l'Amour ; elle est soutenue par une amie agenouillée sur les degrés de l'autel. Au crayon noir, rehaussé de blanc.

Ménageot (Fr.-G.). — Vigoureux croquis d'homme assis à terre, tourné vers la droite, et la tête de face. Au verso brouillon de lettre à son ami Berthélemy, datée de Rome le 25 février 1789, pendant que Ménageot y était directeur de notre Académie de France. Il n'en devait revenir que l'année suivante, en 1790. A la plume. — Des jeunes filles portent des présents à un autel pour un sacrifice à l'Amour. A la plume et à la gouache ; signé : *Ménageot, 1767.*

Berthélemy (Jean-Simon), second grand-prix de Rome en 1764. — Tête de femme au crayon noir rehaussé de blanc. — Marcius et Valerie : Valerie est agenouillée aux pieds de Marcius debout, qu'elle conjure les mains jointes. A la plume, lavé d'aquarelle ; signé : *Berthélemy, an 3.*

J.-B.-Cl. Robin. — « M. Trudon, 4e échevin » : tête de grandeur naturelle, vue de profil et tournée vers la droite. Au crayon noir, rehaussé de blanc sur papier gris ; provenant de la vente, à Versailles de la veuve de M. Ferrand, professeur de dessin à l'École de Saint-Cyr avant M. Boisselier. Le lot acheté par Michel portait sur différentes feuilles les noms de Robin et de Perroneau. Cette étude-ci avait sans doute été dessinée par Robin pour l'un des derniers tableaux reproduisant les traits du prévôt des marchands

et des échevins, qui s'exécutaient pour l'Hôtel-de-Ville de Paris. On sait en effet que Robin peignit et exposa au Salon de 1779, « l'Entrée du Roi dans Paris par le quai des Tuileries », tableau commandé par la Ville à l'occasion du rétablissement du Parlement et de la remise des droits du joyeux avènement à la couronne. — Attribués à Robin ou à Perroneau : deux dessins sur la même monture : 1° quatre panneaux décoratifs pour un appartement ; figures avec leurs attributs de Cérès, Bacchus, Vénus et Pomone. A la plume. — 2° Le départ et l'arrivée de l'homme de guerre. Croquis à la mine de plomb ; au verso, l'adresse de *M. Perronneau, artiste, rue des Bernardins, n° 19 ;* et ce Perroneau auquel s'adresse ce croquis ne serait-il autre que le fameux portraitiste au pastel, élève de Natoire, et l'aîné de Robin ? Même vente veuve Ferrand à Versailles.

C.-M. Roettiers. — Jeune homme vêtu à l'antique et lisant un livre de géométrie ; il est étendu dans un paysage. A la sanguine ; signé. Cabinets de Julienne, Gouverney et Lempereur.

Roettiers le fils. — Sacrifice de jeunes victimes : une jeune fille, les mains liées et agenouillée au pied de l'autel ; le sacrificateur étend les bras au ciel et va saisir le couteau qu'on lui présente ; au second plan attendent d'autres victimes, et vers la gauche on prépare le bûcher. Au pinceau et à l'encre de Chine ; me vient, par échange, de J. Duval-le-Camus.

Callet (Antoine-François). — Grand dessin en deux compartiments en hauteur : dans l'un, à droite, l'adoration des Mages ; dans celui de gauche, la fuite en Égypte. Aux trois crayons et à l'estompe ; sur papier jaune. — Première pensée de la grande composition des Saturnales, l'une des quatre fêtes antiques que Callet avait peintes pour le Roi et qui ont été gravées. Le tableau est au Louvre. A la pierre noire, lavé de bistre, reh. de blanc sur papier gris. — Jeu des fêtes saturnales ; composition toute autre que la précédente : ce sont des combats de gladiateurs mâles et femelles, en présence de la plèbe, au pied de la statue de Saturne. A la pierre noire, lavé de bistre et rehaussé de blanc. — Deux dessins sur la même monture : Vénus demandant vengeance à Jupiter : dans la composition de droite, sont présents Junon et Ganymède. Au pinceau, lavé d'encre de Chine. Ce me paraît être le même sujet que celui traité par M. Ingres dans le tableau qui décore le musée d'Aix, et cela le rappelle assez curieusement par

certaines expressions ou détails de composition, comme si M. Ingres avait vu le dessin ou le tableau de Callet. — Hercule et Omphale. Au crayon noir et à l'estompe. — Groupe d'hommes, de femmes et d'enfants s'écartant effrayés du passage d'un char à droite, lancé à triple course. A la plume et à la sanguine, lavé d'encre. — Étude d'une femme debout et drapée : elle est tournée vers la droite, et sa main droite levée en avant répand des fleurs. Au crayon noir, rehaussé de blanc. C'est l'étude de la figure principale du Printemps, l'une des quatre grandes compositions gravées des Saturnales. — Étude pour une figure drapée de la Victoire, volant, les bras étendus, descendant de face et tenant d'une main une palme et de l'autre sa trompette. Aux trois crayons. J'ai acheté tous ces dessins de Callet en mars 1862, chez Delaurier, boulevard Montparnasse, et je les ai choisis dans les cartons qu'il venait d'acquérir à la vente de Callet le fils, pauvre peintre devenu fou.

Dufourny. — « Vue perspective du Palais de Castel-Nuovo à Palerme ». A la plume, lavé d'encre. — Cour d'un palais en ruines : sur le premier plan, une femme couchée près d'un panier. A la plume et à l'aquarelle. Ces deux dessins faisaient partie d'un recueil d'une trentaine de dessins exécutés par Dufourny pendant son voyage et ses travaux en Sicile ; la première page, qui portait son nom et la date de *Palerme, 1790,* était consacrée au palais du Jardin botanique qu'il construisit là et qui lui fit grand honneur. Le recueil se trouvait entre les mains de Valette, marchand de dessins près de Saint-Sulpice qui l'avait en partie dépecé et me vendit les deux feuilles en mars 1861. Depuis lors ce Valette a mal fini : il fut fusillé, en 1871, comme espion de la Commune.

(*A suivre.*) PH. DE CHENNEVIÈRES.





JULES JANIN

D'APRÈS DES DOCUMENTS INÉDITS



E dois à mon lecteur une confidence. On m'a blâmé d'oser écrire sur Jules Janin. Voilà plus de vingt ans que l'homme a disparu, et de bons esprits supposent l'ancien feuilletoniste à jamais oublié. Qu'est-ce à dire ? Si l'oubli est mérité, ma tentative sera vaine ; mais, en revanche, si la défaillance de notre mémoire a pour seule cause le bruit de la rue, la vogue momentanée de quelques personnalités bruyantes, l'événement d'hier, si d'autre part Janin a tenu la plume avec talent, si l'écrivain a fait preuve de caractère et de cœur en des circonstances décisives, j'ai le droit de parler de lui. L'oubli qui l'enveloppe n'est point irrémissible. Au surplus, l'aimable critique est inséparable du mouvement littéraire à l'époque la plus brillante du dix-neuvième siècle. Comment ne pas dire le rôle important de ce charmant esprit dans le concert des poètes et des prosateurs de son temps ? Il fut un conseiller, un guide, un appui, parfois un précurseur. Voilà, ce semble, des titres à l'estime. Que si le silence est profond, si l'ombre est

épaisse autour du nom de Jules Janin, nous ne devons pas nous étonner de ces ténèbres. Quel est l'homme public dont le naufrage ne puisse être constaté au lendemain de sa mort ? Plus un personnage a occupé ses contemporains par son talent ou ses succès, plus on se hâte de faire le silence autour de sa tombe. Quand elle ne brise pas ses dieux terrestres, l'humanité est inconsciemment reconnaissante à la mort de les renverser. Distraite et légère, elle se plaît à changer d'idole. Hommes d'État, orateurs, capitaines, poètes, artistes, tous ont traversé cette étape de solitude et d'indifférence, tous ont subi l'outrage d'un oubli systématique au moment de leur disparition.

Sans doute, l'homme d'État qui a tenu le premier rang parmi les gens de marque de son époque, l'orateur applaudi dont les fières invectives rappellent un événement fameux ou une date critique, le capitaine que des victoires profitables ont fait illustre, le poète qui marchait seul dans son sentier lumineux, le maître du marbre ou de la couleur, dont le chef-d'œuvre, toujours visible, ne cesse d'émouvoir les intelligences élevées, ceux-là ne sont jamais totalement oubliés. Quelque chose d'eux-mêmes survit en nous malgré le tumulte et les appels du présent. Mais tel n'est pas le cas de l'écrivain de second plan qui a pris rang dans la presse. La presse est une armée. Le publiciste est un soldat. S'il tombe, on le remplace. Aucun vide n'est possible dans le bataillon serré de ces vaillants qui chaque matin se montrent à nous sur la brèche, polémistes, dialecticiens, conteurs ou critiques.

Jules Janin fut, essentiellement, un critique.

A peine eut-il cessé d'écrire qu'un remplaçant prit sa plume et termina sa page commencée. Au feuilleton de la veille succéda le feuilleton du jour, ayant même aspect, même étendue que l'écrit précédent, occupant sur le journal, qui ne souffre pas de suspension dans son tirage, la place à laquelle on était accoutumé de lire la prose ailée du feuilletoniste disparu. Or, le tempérament, l'allure, le tour d'esprit diffèrent selon les hommes. Peu à peu, les voix éteintes n'ont plus d'écho ; les voix qui vibrent appellent l'attention. Ce n'est pas assez. Peu à peu les vivants s'emparent des vivants, et, si ce n'est pas le public, c'est le publiciste lui-même qui a peine à concevoir un ordre de pensées différent de celles qu'il nourrit, un style autre que le sien propre. Illusion fréquente et bien excusable. Dans le feu du combat, si les coups

sont bien portés et décident du succès de la lutte, on n'a guère le loisir de se rendre compte du passé. Que valent les triomphes d'autrui, que vaut une génération tombée, pour l'homme qui sans cesse est en bataille et juge sa tactique heureuse ? De quelle douce pitié n'enveloppons-nous pas les poètes du premier Empire ? La poésie, au dix-neuvième siècle, débute pour nous avec Lamartine ; mais l'auteur de *Jocelyn,* s'il vivait encore, n'hésiterait pas à reconnaître ce dont il est redevable à ses devanciers immédiats. Leurs œuvres, aujourd'hui méconnues, ont été pour lui un avertissement et un point de départ. L'enchaînement des idées est indéniable. Un progrès, une marche en avant ne sont possibles qu'après une constatation très nette du point d'arrivée de ceux que l'on veut distancer.

Jules Janin a joui trop longtemps d'une réelle célébrité pour qu'il soit permis de passer outre sans un mot équitable à son endroit quand l'occasion se présente de rappeler son nom. Nous voudrions porter sur l'homme, sur le critique un jugement impartial. Sommes-nous en mesure d'atteindre ce but ?

Le livre du centenaire du *Journal des Débats,* publié en 1889, renferme une importante étude de M. Jules Lemaître sur son prédécesseur. L'éloge, je l'accorde, n'est point absent de cette page bien frappée, mais une pointe de scepticisme mêle l'amertume à la louange :

La vogue des feuilletons de Janin, écrit M. Lemaître, fut prodigieuse ; nul critique, depuis, ne l'a retrouvée. Cela tient, sans doute, au petit nombre des journaux d'alors ; cela s'explique aussi, si je puis dire, par la température très élevée de l'atmosphère littéraire de ce temps-là : mais il est évident que cela tient surtout à la très grande puissance de sympathie dont ce généreux esprit était doué.

Jusqu'ici le « prince des critiques » n'est pas encore trop sévèrement jugé. Mais M. Lemaître ne tarde pas à nous rappeler que Janin transforma le feuilleton dramatique « en une causerie brillante et capricieuse, où l'analyse des pièces de la semaine était souvent remplacée par de vives considérations de morale, des anecdotes, des citations d'Horace, et même des confidences intimes ». Voilà qui est moins flatteur. On sent la réserve sous l'approbation mitigée. Mais Pontmartin a réfuté d'avance l'accusation quand il a dit en 1874 : « L'année possède, je crois, cinquante-deux lundis ;

combien nous offrait-elle de pièces dignes d'être serrées de près, analysées et jugées ? Cinq ou six, et encore ! » Voilà qui donne à réfléchir. Le rôle du critique hebdomadaire a donc ses difficultés. Un homme d'esprit ne se laisse pas arrêter par l'obstacle. Il le tourne adroitement et nul ne lui en veut de son adresse. Mais revenons à M. Jules Lemaître. Ce n'est plus seulement la réserve qui se fait jour dans l'étude de notre contemporain lorsqu'il écrit : « Personne n'a fait plus de métaphores que Janin. Il fut merveilleusement abondant et fleuri. Il y a du trop dans son style. Sa pensée est toujours excessivement ornée. Il est de ceux dont nous disons : « Comme il a dû plaire ! »

Cette fois le blâme est formel ; et la publication tout intime dans laquelle il a pris place en accentue le caractère. Que l'auteur ait eu le soin d'envelopper le trait dont il frappe son devancier, l'intention de diminuer n'en est pas moins évidente. Jules Janin est à jamais refoulé dans un passé lointain par son successeur. « Comme il a dû plaire ! » Pour quiconque sait lire, cette phrase signifie que Janin est désormais dépossédé à nos yeux clairvoyants du charme, de la grâce, de l'esprit qui ont assuré sa vogue pendant un demi-siècle.

Nous estimons que le jugement sommaire porté par M. Lemaître sur Jules Janin est excessif. Les qualités de style, l'intelligence, l'élévation de pensée, la droiture, la bienveillance qui distinguèrent l'ancien critique des *Débats* permettent d'espérer que l'opinion des hommes d'aujourd'hui, sur son compte, ne sera point définitive. La place que cet écrivain de race occupa dans les lettres, sous la monarchie de Juillet et le second Empire, ne saurait lui être enlevée aussi prestement par le verdict sévère de quelques hommes de notre génération. Nous qui l'avons personnellement connu, nous ne pouvons croire que sa vie de travail incessant, de hautes aspirations, de désintéressement ne lui assure, tôt ou tard, un retour favorable de l'opinion. La sincérité compte aux yeux des hommes, et Jules Janin voulut être un écrivain sincère, un homme de lettres fier de sa profession, toujours préoccupé de vivre dans l'intimité des maîtres. Ce sont là des titres dont il ne sera pas dépouillé. Et, avant qu'il soit longtemps, il aura reconquis sa place dans l'histoire littéraire de ce siècle, presque au même plan que Sainte-Beuve, bien que les différences entre les deux hommes soient nombreuses. L'érudition de l'un

s'est toujours surveillée, tandis que chez l'autre le savoir met une sorte de coquetterie à se dissimuler sous l'allure d'une causerie aimable, spirituelle, sans prétention.

Mais la mémoire du critique, depuis vingt ans, n'a-t-elle compté aucun adepte ? Personne, parmi nos contemporains, n'a-t-il eu souci d'exalter l'écrivain subitement enlevé aux lettres françaises en 1874 ? Gardons-nous de le penser. M. Piedagnel a consacré à son vieil ami un élégant volume rempli de révélations touchantes ou curieuses. M. de La Fizelière et l'éditeur Jouaust ont fait plus. Ils ont publié sous le titre : *Œuvres diverses de Jules Janin,* vingt volumes de critique. C'était trop. Il est vrai que les éditeurs ont pu en juger autrement. En effet, les romans, les contes, les nouvelles, les études littéraires, philosophiques ou morales, les fantaisies paradoxales ou humoristiques, les biographies, les livres descriptifs mis au jour par Jules Janin, de 1829 à 1874, forment un ensemble de quatre-vingt-dix volumes. M. de La Fizelière était donc autorisé à considérer le choix qu'il avait fait comme suffisamment restreint. Nous pensons que beaucoup de romans ou de contes de Jules Janin, édités depuis sa mort, n'ajouteront pas à sa renommée. La préface du volume les *Gaîtés champêtres* renferme la théorie de l'auteur sur la façon de composer une œuvre d'imagination. Voyons ce qu'il dit :

A faire un livre, je l'avoue, il faut que je trouve mon compte, à savoir : la peine et le travail, la cadence et la recherche. Il me faut le *tour*, le *détour* et le *contour*. La singularité me convient, la subtilité ne me déplaît pas ; l'excès est un écueil, un bel écueil... C'est le droit de l'écrivain qui ne songe qu'à plaire un instant de chercher avant tout la forme, le son, le bruit, la couleur, l'ornement, la prodigalité, l'excès.

Cet exposé ne laisse pas d'être compliqué. Prosper Mérimée n'aurait pas écrit ces lignes. Elles ne sont point d'un romancier, d'un conteur alerte et sobre. Elles impliquent la manière, la recherche, quelque affectation dans la forme qui, sûrement, ne sera point une beauté. M. Piedagnel, dont le livre sur Jules Janin est de tous points élogieux, n'a pas craint d'écrire : « Que de romans pleins de verve et d'élégance (quoique un peu inférieurs en général à ses feuilletons), que d'études finement écrites, que de trésors semés d'une main prodigue par ce charmeur inimitable ! » Charmeur, oui, certes, Jules Janin le fut en toutes circonstances. Mais,


JULES JANIN

son biographe en convient, si spirituels que soient ses contes, si finement écrits que soient ses romans, ils demeurent inférieurs à ses feuilletons. Nous nous souvenons d'une confidence du peintre Gigoux sur le critique des *Débats* :

Jules Janin, nous dit un jour le peintre, fut le meilleur des maris et le plus malheureux des hommes de lettres. Il rêvait d'entrer à l'Académie. Il y pénétra trop tard. Un jour, il me montra l'ouvrage de Sainte-Beuve sur Port-Royal. — Vous voyez ce livre, me dit-il ; avec cela on peut être de l'Académie. Cela ne paraît rien et cependant c'est au-dessus de mes forces. Le livre n'est pas de mon domaine. Je ne sais comment m'y prendre pour en bâtir un qui soit un livre. Des feuilletons, tant qu'il vous plaira ! C'est un jeu pour moi. Le feuilleton n'exige aucun plan. On l'écrit de jet, mais le livre ! le livre ! J'y renonce et je me désole d'y renoncer.

Cet aveu renferme un grand fonds de vérité. Composer un livre fut toujours une difficulté réelle pour Jules Janin. La réimpression de ses meilleurs contes et de quelques-uns de ses romans eût été désapprouvée par lui. C'était un acheminement, semble-t-il, à la publication de ses œuvres complètes ; or, le critique n'admettait pas un monument de cette nature, les œuvres complètes d'un même écrivain ! Il ne fit qu'une exception en faveur de Chateaubriand. « L'auteur des *Martyrs*, a-t-il écrit quelque part, préparait ses œuvres complètes, le seul à qui ce fut une faiblesse permise et admirée. »

Les éditeurs des *Œuvres diverses* de Jules Janin, sans nous donner la totalité de ses productions, ont cédé, cependant, au désir de faire apprécier leur auteur sous ses faces les plus variées. Nous pensons que ce fut une faute, car le critique des *Débats* se présente à la postérité sous un seul aspect ; il demeure l'homme d'une tâche unique, d'un labeur particulier dans lequel il excelle. M. de La Fizelière, d'ailleurs, le reconnaît :

Le devoir ramenait chaque semaine Jules Janin au feuilleton qui fut l'œuvre maîtresse de sa vie. Sa destinée l'y avait poussé, un secret plaisir l'y retenait, et son incroyable abondance de savoir et d'expérience l'y a attaché jusqu'à l'heure douloureuse où ses forces l'ont trahi, après quarante années de vaillance.

L'ensemble de ses feuilletons ne forme pas moins de 25.000 colonnes du *Journal des Débats* ; et l'éditeur des *Œuvres diverses* que

nous citions tout à l'heure s'exprime ainsi sur cette partie de l'œuvre de Jules Janin : « On a le droit de regretter que cette chronique universelle du théâtre moderne ne forme pas un corps d'ouvrage complet. Nous ne doutons pas qu'elle ne soit imprimée un jour. »

A notre avis, les éditeurs des *Œuvres diverses* auraient bien servi la mémoire de Jules Janin en donnant leurs soins à cette réimpression. Ils avaient sous la main un guide sans lacunes pour s'acquitter de cette mission délicate. Nous voulons parler de l'*Histoire de la littérature dramatique,* qui n'est autre chose que la réimpression des feuilletons des *Débats,* publiée par Janin lui-même en 1858. Cette réimpression a fourni six volumes. Il n'est pas douteux que les meilleurs feuilletons parus de 1858 à 1874 pourraient être renfermés dans quatre volumes. Et nous aurions ainsi, sous un format commode, la moëlle de l'œuvre du « prince des critiques ». Car, nous le répétons, Jules Janin restera toujours l'homme du feuilleton qu'il a créé avec cette grâce enjouée et pénétrante dont lui seul eut le secret.

Je n'oublie pas que dans la collection des *Œuvres diverses* éditées par Jouaust, la *Critique dramatique* occupe quatre volumes ; mais le choix des feuilletons qui composent ces quatre tomes a je ne sais quoi d'incomplet et de mutilé. La publication faite par Jules Janin, voilà quarante ans, plus touffue peut-être que celle de Jouaust, était aussi plus attachante. « Je corrige, écrivait Janin au docteur Menière, le 15 août 1854, dans une lettre datée de Spa, les tomes premier et deux de l'*Histoire de la littérature dramatique.* Ainsi la voilà arrivée à la deuxième édition, alors que les tomes trois et quatre n'ont pas paru, ce qui me fait, Dieu le sait, un grand plaisir. »

C'est, en effet, l'*Histoire de la littérature dramatique* qui, de tous les livres de Jules Janin, sans en excepter sa traduction d'Horace, lui fait le plus grand honneur. En 1862, nous eûmes l'occasion de suggérer au critique l'idée de donner une suite aux six volumes qu'il avait déjà publiés. Nous offrions de le seconder dans le choix des feuilletons qui devraient composer cette suite. Il va de soi que les nombreuses reprises de pièces, représentées à une date antérieure, obligeaient le critique à quelques répétitions inévitables. Les feuilletons consacrés à ces reprises étaient condamnés d'avance. On ne pouvait songer à leur donner place dans les vo-

lumes projetés. Toutefois, certains aperçus nouveaux, des développements heureux et imprévus sur le drame remis en lumière, sur son interprétation de la veille pouvaient, avec fruit, être rapprochés de la critique ancienne. Bref, pour que la publication de l'*Histoire de la littérature dramatique* eût toute la portée que nous souhaitions de lui voir revêtir, un travail préliminaire était indispensable. Jules Janin parut frappé des idées que nous lui soumettions. Nous eumes un instant l'espoir qu'il donnerait suite à notre offre désintéressée. Mais l'aimable homme se trouvait préoccupé de trois ou quatre articles ébauchés pour l'*Indépendance belge,* d'une préface promise, d'un conte sur le métier, d'une nouvelle dont il cherchait le dénouement, et notre projet en resta là. « Vous me faites peur, me dit un jour le fin critique, vous ne tendez à rien moins qu'à la publication de mes œuvres complètes ; et vous savez ce que je pense de ces sortes de monuments. — Vos œuvres complètes, non pas ; mais un vaste choix de vos feuilletons. Voilà ce que je rêve, sans m'en dédire. »

Que les justiciables de Jules Janin, les auteurs dramatiques aient attaché un très haut prix à ses jugements, rien de plus naturel. Sûrement, leur groupe a contribué à la renommée du critique. Mais des hommes étrangers au théâtre, ses émules dans la presse, ses aînés dans le journalisme lui ont décerné de tels éloges qu'il est impossible de ne pas reconnaître en Jules Janin un écrivain plein d'originalité et de vrai talent. C'est John Lemoinne qui écrit : « En lui, l'homme, c'était le feuilleton. Il avait créé un genre, mais non une école ; il n'a jamais fait et ne fera jamais d'élèves. » C'est Édouard Fournier : « Il écrivait à toute volée, sans un livre ouvert devant lui, sans rien qui pût faire le moindre poids sur son aile de papillon. »

Un croquis plus intime, plus accentué, que le peintre Gigoux a tracé de Jules Janin, nous permet d'assister à la composition de certains feuilletons écrits sur un bout de table, au bruit de la conversation et des rires de cinq ou six confrères :

Jules Janin, J. J. (c'est ainsi que nous l'appelions) était au premier chef un homme de cœur. De fortune, il n'en avait pas avant son mariage, et cependant jamais un ami ne vint frapper à sa porte dans la matinée sans qu'il le retînt à déjeuner. On lui faisait plaisir en acceptant. C'était une nature aimante. Il avait le travail facile, trop facile. Nous étions parfois cinq ou six autour de lui lorsque le feuilletoniste, pressé par l'heure, était

tenu de rédiger sa critique théâtrale hebdomadaire. Il prenait un coin de table, et là, le nez sur son papier, car il était myope, il écrivait avec une rapidité prodigieuse. Mais son travail ne l'obsédait pas au point qu'il perdît un mot de la causerie commencée. Il parlait sans cesser d'écrire, ayant le trait, le mot pour rire, car le fond de sa nature était la gaîté. Ses ripostes nous surprenaient, étant donné le travail auquel il se livrait devant nous. Ses pattes de mouche se trouvant alignées sur un certain nombre de petits feuillets qu'il avait comptés à l'avance, il considérait sa tâche comme terminée, et il envoyait sa prose au journal les *Débats*. On le lisait sans fatigue, avec goût, avec profit.

Théophile Gautier, son confrère en critique, le juge ainsi :

Jules Janin eut son talent tout de suite, et ses premiers coups furent des coups de maître. On ne peut s'imaginer, aujourd'hui qu'on est habitué à ce perpétuel miracle, quel effet produisit alors ce style si neuf, si jeune, si pimpant, d'une harmonie charmante, d'une fraîcheur de ton incomparable, ayant sur la joue un velouté de pastel avivé d'une petite mouche, avec un essaim de phrases légères, ailées, voltigeant çà et là, et comme au hasard, sous leur draperie de gaze, mais se retrouvant toujours, en rapportant des fleurs qui se rassemblaient d'elles-mêmes en un bouquet éblouissant, diamanté de rosée et répandant les parfums les plus suaves.

Louis Ratisbonne a dit devant le cercueil du critique :

On ne jalouse pas seulement les célébrités, on s'en lasse, et il y a des modes en littérature comme dans le reste. On a essayé à la fin de contester l'œuvre de Jules Janin et de miner sa renommée. Mais, si les détracteurs de l'écrivain avaient eu raison, pourquoi tant d'émotion devant sa mort ? Si ce n'est l'éclat de son talent, c'est donc son caractère qui est en cause ; si ce n'est pas son esprit, c'est son âme. Il faut choisir. C'est l'un et l'autre, c'est le talent et la bonté.

A une date plus ancienne, Sainte-Beuve qui aurait eu le droit de prendre ombrage de la grande popularité de Jules Janin a écrit à son sujet : « Il s'est fait un style qui, dans ses bons jours et quand le soleil rit, est vif, gracieux, enlevé, fait de rien comme ces étoffes transparentes et légères que les anciens appelaient de l'air tissé. »

Cuvillier-Fleury, un juge sévère, s'est exprimé ainsi sur notre auteur :

Il travaillait toujours, à jour fixe. Mais, pour Jules Janin, écrire, était-ce travailler ? La nature travaille-t-elle quand elle couvre de fleurs la

prairie sous la tiède haleine du printemps ? L'oiseau travaille-t-il quand il remplit de son chant mélodieux la profondeur des bois ? *Neque laborant, neque nent,* a dit l'apôtre. Jules Janin a joui pendant presque toute sa vie de cette floraison spontanée et de cette germination féconde, qui font ressembler ses œuvres, même réunies en volumes, à ces produits fragiles et embaumés de nos jardins.

Nous avons vu M. Jules Lemaître reprocher au critique son abondance d'imagination et de style. M. de Sacy n'y contredit point, mais il ajoute aussitôt le correctif à la constatation qu'il vient de faire : « Que je souhaiterais, dit-il, à bien des gens ce que M. Jules Janin a de trop ! O vous qui vous sentez l'esprit stérile et la veine à sec, si cette prose resplendissante ne vous dit rien, n'échauffe pas votre imagination, jetez la plume : vous n'écrirez jamais ! »

Il serait aisé de multiplier ces citations. Le curieux ouvrage de M. Piedagnel sur son maître et son ami nous fournirait une moisson plus ample sans que nous eussions à faire le moindre effort. Mais qu'est-il besoin d'insister sur l'estime dont Jules Janin n'a cessé de jouir parmi ses pairs ? Or, ne nous y trompons pas, quelque bienveillance que l'on ait pour un confrère, elle ne saurait aller jusqu'à la complicité. L'écrivain est bon juge de l'écrivain. Cuvillier-Fleury, Sainte-Beuve, Théophile Gautier nous ont présenté Jules Janin comme un improvisateur infatigable. Remplir une pareille tâche n'eût pas été possible sans un labeur constant. Il n'est pas d'homme, si bien doué qu'on le veuille, qui fût de taille à écrire durant quarante ans si, au préalable, il ne se fût appliqué à renouveler sa sève par l'étude incessante des maîtres. M. Silvestre de Sacy, auquel nous empruntions tout à l'heure quelques lignes, voulut présenter aux lecteurs du *Journal des Débats* les deux premiers volumes de l'*Histoire de la littérature dramatique*. Au cours de son étude, il s'exprime en ces termes :

Il faut savoir que pour composer ces feuilletons, dont l'apparence brillante et légère fait croire peut-être à ceux qui les lisent qu'il n'en coûte à leur auteur qu'une prodigieuse dépense d'esprit et de verve, M. Jules Janin travaille dix heures par jour, lit tout, apprend tout, et a le bonheur de ne retenir que ce qui peut féconder son imagination et fournir à son effrayante consommation d'idées et de style.

Ces lignes ont été très à propos rappelées par M. Piedagnel ; mais Jules Janin lui-même, dans sa correspondance, a livré le

secret des difficultés de sa fonction : « On ne se doute pas, écrit-il en 1860, à sa nièce Camille Janin, que tout ce que peut faire un écrivain (j'entends un honnête écrivain), *c'est vivre*, et que, s'il meurt sans dettes et sans argent comptant, il accomplit une tâche presque impossible ! Il faut tant de prévoyance et de zèle, avec tant de travail, pour mettre au jour le plus petit livre, et le plus grand succès vous rapporte si peu ! » Vingt ans auparavant, il écrivait à Mme Annette Lefort, une compatriote : « Croyez-vous donc que ce rude métier de la critique serait tenable si de temps à autre quelque voix bienveillante ne se faisait entendre à notre oreille, si quelque belle petite main ne nous était tendue pour nous encourager dans notre carrière semée de tant de ronces et d'épines ! »

Toutefois, sa nature généreuse ne lui permet pas de perdre pied pour longtemps. Ses inquiétudes sont de courte durée. Ses perplexités s'évanouissent et font place à de prompts enthousiasmes. Avait-il plus de vingt ans lorsqu'il écrivait à son frère ? « Vois-tu, bien des choses sortent d'une plume qu'on sait manier avec esprit et talent. » A cent reprises différentes, il se montre fier de sa profession, et ne veut être, sa vie durant, qu'un homme de lettres :

Lorsque je ne serai plus, dit-il un jour, si un homme de loisir et de bonne volonté juge à propos de narrer la vie de l'humble J. J., sa tâche, à coup sûr, ne lui demandera pas des années. On pourrait se borner à écrire ceci : Il rédigea fidèlement pendant.... supposons un demi-siècle.... le feuilleton des *Débats* et il composa des *Contes* à la louange de la jeunesse aux dents blanches et des esprits en belle humeur.

Telle est la réponse qu'il fit un jour à M. Piedagnel, son secrétaire, qui le pressait d'écrire ses mémoires. Jules Janin ne se laissa pas tenter par cette invitation. Il n'a point redigé ses souvenirs *ex professo*, mais en mainte occasion le critique, sans y prendre garde, a parlé de lui-même dans ses livres ou dans ses feuilletons. Il eut quelquefois à le regretter. Nous reviendrons plus loin sur ce sujet. A Aurélien Scholl, qu'il appelle « son confrère », il expose que le rêve de sa vie est d'être « reconnu comme un vrai homme de lettres »; qu'il n'a d'autre ambition que celle de « laisser un exemple de l'indépendance et de la dignité des lettres ; de n'accepter aucune récompense qui ne lui vienne des plumes qu'il honore et qu'il aime ».

C'est à propos de Pontmartin, l'auteur des *Jeudis de Mme Charbonneau,* que Jules Janin laisse échapper cette sentence, tout à fait digne d'un écrivain et d'un philosophe : « Soyons des premiers, les uns et les autres, à honorer l'art de bien dire et de bien faire ; et si, par malheur, quelqu'un des nôtres insulte à l'art même qu'il exerce, ayons soin de jeter sur sa faute un pan de notre manteau, gardant le reste du manteau pour nos jours de défaillance. » Il a trop d'esprit pour attacher grand intérêt à ce qu'il appelle avec bonne grâce ses « petites publications ». C'est de la meilleure foi du monde qu'il fait cette confidence à son neveu : « J'écris de mon mieux ; mais, sitôt que mon livre a vu le jour, bonsoir à la compagnie ! et je le traite en fils adultérin, je n'y pense plus. » Parlant un jour de Quinet (son plus ancien condisciple) : « Je n'aurais jamais imaginé, dit-il, qu'il s'inquiétât d'un futile de mon espèce, et me voilà tout confondu qu'il ait exprimé le désir de lire ce que je fais. Il n'a jamais lu, que je sache, un peu régulièrement le *Journal des Débats.* Or, je suis tout entier dans le *Journal des Débats*, et non dans ces petits livres qu'il regrette et qui sont oubliés au bout de vingt-quatre heures. » Il avoue sans ambages, avec une joie naïve, le bonheur que ressent l'écrivain de se savoir soutenu par des lecteurs qui marchent à ses côtés, dans ses sentiers, « et dont il sait les espérances, les passions, les études ».

Les lignes les plus touchantes qu'il ait écrites sur sa fonction de critique se trouvent dans une lettre à Rachel en date du 30 juillet 1849. Il s'applique à retenir la tragédienne au Théâtre-Français, et, pour gagner sa cause, il accumule les raisonnements les plus pressants. « Votre œuvre et votre vie à venir, écrit-il, sont attachées au théâtre. » Il n'admet pas que l'artiste se montre oublieuse de sa vocation. Il lui prédit un éternel repentir si elle donnait suite à ses hésitations d'un moment. « Songez-donc à vos belles soirées, songez à la foule attentive et curieuse, au poète ému, à la critique impatiente, à l'intime émotion du premier vers, à l'applaudissement définitif ! » Et lorsqu'il a rappelé, avec éloquence, les grandes victoires de la tragédienne, il se prend à parler de lui-même. C'est son dernier argument contre la retraite prématurée à laquelle songe Rachel : « Je ne suis qu'un petit artiste, moi qui vous parle. A peine si je suis suivi de quelques lecteurs ; mais, s'il me fallait renoncer à mon *Lundi* de chaque semaine, à coup sûr j'aimerais mieux mourir, tant ça me charme et ça me plaît

de parler au lecteur et de lui raconter ce que rêve ma tête et ce que pense mon cœur. » N'est-ce pas Pascal qui a dit : » Vous vous attendiez à un auteur, et vous rencontrez un homme » ? L'aveu de Jules Janin dans cette lettre à Rachel n'a rien de prémédité. C'est la nature qui parle et se trahit. Mais quoi ! ferons-nous un grief à l'artiste d'aimer son œuvre ? S'il n'a cette chaleur communicative sans laquelle l'homme est incapable de créer, que sera-t-il ? Un mercenaire, un prosateur à gages. Et alors la lassitude et le dégoût se feront bientôt jour dans ses écrits. Il n'en est pas ainsi de l'homme de lettres s'il est vraiment digne de sa fonction.

Un seul amour, chez Jules Janin, prime son attachement à sa tâche, c'est l'amour qu'il porte aux maîtres. « Bossuet et La Bruyère, écrit M. Piedagnel, étaient ses préférés. Faisons une petite visite à nos maîtres éternels, disait-il parfois, et saluons-les avec respect. » Un jour que M. Piedagnel venait de lui lire quelques chapitres d'un chef-d'œuvre du grand siècle : « Ah ! que c'est beau ! s'écria tout à coup Jules Janin, d'une voix sonore, relisons cela, voulez-vous ? C'est plein de soleil ! » Son culte pour les classiques l'a conduit à préparer, pendant de longues années, une traduction d'Horace, qui parut en 1860. Cuvillier-Fleury raconte que Jules Janin lisait Horace tous les ans aux eaux de Spa : « Disons mieux, reprend-il, il le lisait toute l'année, et il a eu ce bonheur que, lorsqu'il a conçu l'idée de le traduire, la traduction était faite une première fois dans sa mémoire. M. Janin avait vécu en la faisant ; ou plutôt il semblait n'avoir vécu que pour la faire, tant elle absorbait sa pensée, tourmentait et charmait sa vie. » Il avouera lui-même, dans une lettre datée de Gaillon en 1868, que le seul travail dont il soit content c'est sa traduction d'Horace. A cette date, son livre en était à la quatrième édition. Constant Martha, professeur de poésie latine au Collège de France, avait écrit au sujet de la traduction de Jules Janin, dès 1861, une épître en vers des plus spirituelles. Parlant d'Horace et de son traducteur :

> L'un et l'autre amoureux de la Muse discrète,
> Près des bois, loin du bruit, se mettaient en lieu sûr,
> Et pour chanter à l'aise en leur nid de poète ;
> Il avait un Passy, vous avez un Tibur.
> Je crois que je m'embrouille et vous prends l'un pour l'autre ;
> Le grand mal que voilà !
> Si je confonds un peu sa maison et la vôtre....

Le poète poursuit en faisant l'éloge du traducteur. La fidélité

de la version française jette M. Martha dans l'embarras. C'est du moins ce qu'il affirme. Et dans un dernier trait il se borne à transcrire le texte de la couverture du livre sur laquelle sont inscrits

Ces mots, ces simples mots qui font un vers charmant :
Jules Janin, seconde édition d'Horace.

Le critique attachait une telle importance à cet ouvrage qu'il le remit presque entièrement sur le métier, quand la première édition fut épuisée. C'est en juin 1860 qu'il écrit à sa nièce : « Jamais je ne dirai le peu d'argent que m'a rapporté mon *Horace* après une vente si rapide..... Il est vrai que j'ai payé de mes deniers les *corrections* à ces deux éditions... Ces corrections représentent, ou peu s'en faut, tout mon bénéfice. »

Jusqu'à son dernier jour, Jules Janin se préoccupa de parachever sa traduction. Il eût souhaité de pouvoir prononcer sur ce livre l'*exegi monumentum* de son modèle. Plus modeste, il se contenta d'écrire en épigraphe : « Sans peser, — sans rester ». Cette sage devise ne le préserva pas d'une tentation dangereuse. La pensée lui vint de traduire une seconde fois Horace, non plus en prose mais en vers. Il conçut en même temps le projet de traduire en vers les *Bucoliques* et l'*Enéide*. C'eût été une double faute. Ce n'est pas impunément que l'on soumet à toutes les exigences de la poésie française le texte d'un poète ancien. Souvenons-nous de Delille. Personne mieux que lui n'a su être un virtuose en versification. Et qui voudrait prétendre que Delille n'est pas ennuyeux ? Qui oserait avancer que ce traducteur ait fait passer dans ses vers adroitement scandés le génie de Virgile ? Jules Janin, sans doute, n'était pas incapable d'écrire en vers. Nous en donnerons la preuve dans le cours de cette étude. Mais, entre le vers et la poésie, la distance est grande. De même la phrase correcte n'est pas l'éloquence. Le vers du critique des *Débats* est prompt et léger, mais il n'a pas la concision de l'alexandrin médité, cherché, qui jamais ne s'improvise. La langue poétique suppose un travail sérieux, une étude réfléchie, souvent prolongée. Boileau se vantait d'avoir formé Racine à « faire difficilement des vers faciles ». De son côté, Musset, parlant des poètes, a écrit que leur grande affaire

Est de se consoler en arrangeant des mots.

C'est ce soin de la composition que ne soupçonna jamais Jules Janin. On ne connaît de lui ni une ode, ni un apologue, ni une

élégie, ni un sonnet, ni un conte en vers. Il n'a laissé que des épîtres intimes, telles qu'Émile Deschamps les savait écrire, sans ratures, sans retouches, où le jet a quelque mérite, mais d'où la force et la netteté, seules garanties de durée pour la poésie, sont absentes. Ses traductions d'Horace et de Virgile, s'il les avait publiées, n'auraient pas fait ombre à tant d'autres qu'on ne lit plus parce que, seul, un vrai poète est apte à faire passer dans des vers immortels les hautes conceptions des maîtres de la littérature ancienne. Jules Janin cependant est poète, mais en prose. Toutes les grâces du style lui ont été familières à la condition, toutefois, que ni le rythme, ni la rime, ni la césure ne vinssent faire obstacle à la marche capricieuse et aisée de sa phrase ailée.

C'est, je crois, Sainte-Beuve qui a dit : « Je suis de ceux auxquels il suffit de ne point faire de faux pas en courant. » Cette maxime peut être celle de tout homme qui, de près ou de loin, touche à la presse périodique. Jules Janin a fait quelques faux pas. Et ses envieux n'ont point manqué d'en tirer parti. Il est vrai de dire qu'on lui a reproché certains torts dont il ne fut pas responsable. Tel est, par exemple, le titre de « prince de la critique », qui lui fut gratuitement décerné. Nous ne pensons pas que Jules Janin ait personnellement rien fait pour qu'on lui appliquât cette apellation ambitieuse. Il fut le premier à sourire d'un pareil hommage. D'ailleurs, des hommes de haut mérite semblent avoir pris ce titre au sérieux. Cuvillier-Fleury parlant sur la tombe de l'écrivain s'exprime ainsi: « On l'avait appelé le prince des critiques. Il était mieux que prince : il était roi, roi de la littérature facile ; et à la façon dont il défendit un jour son domaine menacé par un redoutable adversaire, il mérita d'y régner jusqu'à la fin de sa vie en maître souverain et triomphant. » Ici, c'est l'amitié qui parle. Au surplus, quelque excès est permis devant une tombe ouverte. Quant à défendre ce titre de « prince des critiques » contre toute atteinte et à en réserver l'apanage à Jules Janin, ce serait vraiment une entreprise délicate. Sainte-Beuve ne lui est pas inférieur. Gustave Planche, l'écrivain redouté de la *Revue des Deux-Mondes,* a joui d'un crédit égal à celui du feuilletoniste des *Débats*. M. Piedagnel rappelle que Sainte-Beuve écrivit un jour sur la garde d'un exemplaire de *Volupté* qu'il faisait parvenir à Jules Janin : *Envoi tardif au « prince de la critique »*. A la bonne heure ! Voilà qui nous donne le secret des relations bienveillantes

qui existent entre les deux écrivains. Mais, ne nous y trompons pas, il y eut plus de perfidie que d'admiration, chez la plupart des contemporains de Jules Janin, dans ce surnom donné au critique des *Débats*. On le voit, de reste, dans le pamphlet que Félix Pyat dirigea contre lui en 1844 : « Il ose se dire « prince de la critique», lisons-nous dans cet écrit, il n'en est que le Judas. Lui, prince, ayant pour sujets donc tous ceux qui jugent ! Lui, prince ! allons donc !... Quelle autorité a-t-il, peut-il avoir, à rebours qu'il est sans cesse de toute justice et de toute raison ? » Observez que ces attaques se trouvent consignées dans une brochure dont le titre est : *Marie-Joseph Chénier et le prince des critiques*. Jules Janin dut répondre. Sa plaquette s'intitule : *A M. Félix Pyat, réponse du prince des critiques*. L'auteur ne pouvait moins faire, ce nous semble, que de s'emparer du titre que lui décernait avec ostentation son adversaire, pour bien marquer le caractère de sa réplique. Très digne, très courtois dans la défense de ses droits, Jules Janin s'exprime en ces termes sur le qualificatif dont Félix Pyat se plaît à lui faire un grief :

Je vis sur l'étalage d'un libraire la feuille de papier maculée, lourde d'injures et de trivialités ; elle était intitulée *Le Prince des critiques*. Le prince des critiques ! J'avais donc deviné en disant que, pour soulever tant de haine autour de moi, je devais être un personnage important. En lisant que j'étais un prince, je ne me suis plus étonné de rien. N'est-il pas bien naturel, dans notre siècle de progrès, qu'un prince soit déchiré par tous, qu'il soit en butte à la haine et au mépris ?

Jules Janin, dans ces lignes, paraît déplacer la question. Il omet de s'expliquer clairement au sujet du surnom dont on le gratifie. Mais je tourne la page et je lis :

Quant aux injures que l'on m'adresse, je suis au-dessus d'elles. Hier on me traitait de *Fréron*, et j'en étais fier, aujourd'hui on m'appelle « prince des critiques », et je déclinerai cet honneur quand bien même on ne dirait pas que c'est moi-même qui me suis proclamé tel. Ai-je jamais été, je ne dirai pas assez orgueilleux, mais assez niais pour avancer que j'étais au-dessus de MM. Rolle, Briffaut, Merle, Arago, etc ?

En un autre endroit de sa brochure, Jules Janin écrit encore : « Pour mieux m'injurier on m'a fait prince, *Prince de la critique*, couronné par les mains de M. Félix Pyat. »

Nous voici renseignés. Ce titre plein d'orgueil, que l'on serait tenté de reprocher à Jules Janin, lui paraît être une boutade qui

devient une injure sitôt qu'elle est prise au sérieux. On sait ce qui motiva l'attaque virulente de Félix Pyat. Jules Janin s'était permis d'avoir une opinion sur la tragédie de *Tibère* par Marie-Joseph Chénier. Félix Pyat prit feu sur la critique quelque peu sévère du feuilletoniste des *Débats*. Mais il est permis de supposer que la rancune de l'écrivain socialiste datait d'un peu loin. En effet, Félix Pyat avait fait représenter à l'Ambigu, le 29 juin 1835, un mauvais drame intitulé *Ango*. Les tendances de l'auteur se font jour dans cette pièce, au détriment de l'histoire. François Ier joue un rôle répugnant sous la plume du dramaturge. Jules Janin s'en était ému. Et les pages, pleines de bon sens, qu'il crut devoir signer au lendemain de la représentation ont été reproduites avec à-propos dans le tome VIII des *Œuvres diverses* du critique éditées par Jouaust et M. de La Fizelière. Elles ne sont rien moins que flatteuses pour Félix Pyat. *Inde irae*. Pyat eut d'ailleurs à regretter ses attaques malsonnantes de 1844. Un procès en diffamation s'ensuivit. Pyat fut condamné à six mois de prison et à mille francs d'amende. C'est en vain que le farouche pamphlétaire se pourvut en appel. La Cour royale estima que le libelle soumis à son jugement était écrit avec « haine et malveillance », et elle confirma la sentence des premiers juges. Nous avons sous les yeux le pourvoi en cassation du condamné. Qu'advint-il de cette dernière tentative ? L'incident avait ému l'opinion. De nombreux écrits en prose et en vers furent consacrés à ce duel littéraire. Rappelons entre autres la *Vérité à propos d'un prince et d'un tribun*, satire pleine de souffle; *Pierrot racontant au public l'histoire de la querelle de M. J.J.*; *Félix Pyat et un peu Alexandre Dumas*, boutade en prose mêlée de couplets qui n'est point sans esprit, et enfin *Le Prince et le sujet. L'un a raison et l'autre n'a pas tort*, ou *Un peu de sel pour tout le monde*, sorte de vaudeville signé : « Robert Macaire ». Tous ces écrits sont anonymes, mais il serait aisé de percer le mystère dont se sont enveloppés leurs auteurs.

Il ressort des pages qui précèdent qu'on ne peut reprocher à Jules Janin d'avoir porté le titre de « prince de la critique », puisque ce surnom lui fut donné sans qu'il l'ambitionnât et que ses justiciables le lui décernaient, on peut le supposer, avec plus d'ironie que de conviction.

(*A suivre.*) HENRY JOUIN.



DE L'INFLUENCE

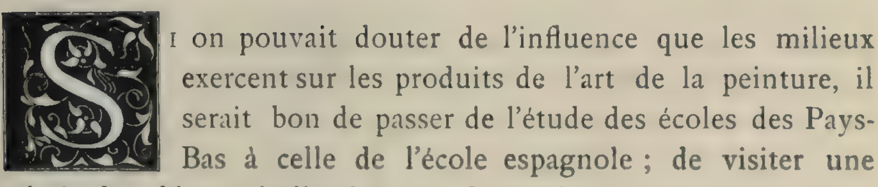
DES MŒURS, DES MILIEUX, DES CROYANCES

SUR L'ART DE LA PEINTURE

DEPUIS LE XIVe SIÈCLE JUSQU'AU MILIEU DU XIXe

(*Suite*[1])

La Peinture Espagnole.



Si on pouvait douter de l'influence que les milieux exercent sur les produits de l'art de la peinture, il serait bon de passer de l'étude des écoles des Pays-Bas à celle de l'école espagnole ; de visiter une galerie de tableaux hollandais ou flamands, où toutes les toiles, depuis celles de Rembrandt, Van Ostade, Terburg jusqu'à celles de Rubens, de Van Dyck et de Téniers, sont éclairées par une lumière blonde ou dorée, mais toujours tamisée par une atmosphère lourde, et ensuite d'entrer dans un musée espagnol, où tout est rudesse, violence, mysticisme, extase et naturalisme, toutes qualités qu'ont produites les mœurs du peuple espagnol.

A la fin du XVIe siècle, l'Espagne était à l'apogée de sa puissance politique ; mais l'art de la peinture n'avait pas encore acquis dans cette contrée son véritable caractère moral et climatologique, caractère qui lui sera si particulier et qui la distinguera si profondément des autres écoles.

La peinture a commencé tard en Espagne ; et on n'en connaît des essais, pour ainsi dire, qu'à partir du XVe siècle dans les

[1] V. l'*Artiste* de juin et juillet derniers.

peintures de rétables par Jean Alfon. Ce sont des artistes étrangers, des Italiens, des Flamands, qui initièrent les Espagnols aux procédés de leurs pays. Après le mariage de Jeanne la Folle, fille de Ferdinand d'Aragon et d'Isabelle la Catholique, avec Philippe le Beau, archiduc d'Autriche (1499), les rapports devinrent plus fréquents entre ces deux pays ; et les arts du Nord purent s'infiltrer de l'autre côté des Pyrénées. Ensuite les guerres, les séjours en Italie de Charles-Quint, empereur d'Allemagne, roi d'Espagne et roi des Deux-Siciles, fournirent aux Espagnols l'occasion de coudoyer journellement les artistes italiens. L'empereur avait une grande admiration pour le talent de Titien ; il l'appela plusieurs fois auprès de sa personne à Vienne, à Augsbourg, à Inspruck (1548-1550) ; et le nombre des œuvres du célèbre coloriste vénitien, qui sont encore en Espagne, prouve combien son génie était apprécié par Charles-Quint et par son fils Philippe II. D'autre part, des artistes italiens attirés dans ce pays par des travaux et des faveurs, étaient venus y exercer leur talent et y enseigner la pratique de leur art. De la sorte la peinture espagnole était devenue une imitation plus ou moins servile, plus ou moins heureuse de la peinture italienne ; et Jean de Joanès (1523-1579), qui prenait Raphaël pour modèle, fut un des peintres les plus habiles de cette époque de transition et d'imitation.

Des artistes des Pays-Bas vinrent aussi travailler dans la péninsule ibérique pour le compte de la cour, pour des églises et des établissements religieux, tels que Pierre de Champaigne, Isaac de Helle, Antonis de Moor. Mais, de tout ce mouvement, de tout ce va-et-vient d'artistes, il ne s'était pas formé une véritable école espagnole, car Moralès était encore gothique. Les peintres espagnols n'ont retenu de l'enseignement italien que la pratique du métier. Ce long apprentissage, qui dura pour eux plus d'un siècle et qui commença lorsqu'ils étaient encore en pleine tradition du moyen-âge, les conduisit à la fin du XVIe siècle, époque où ils s'essayèrent à aller seuls, et ils réussirent dans leur tentative. Mais il semble néanmoins que ce sont les peintures de Titien qui leur ouvrirent leur véritable voie, parce qu'elles avaient plus d'affinité avec leur tempérament.

Les Espagnols sont des Latins ; pourtant le grand mouvement littéraire de la Renaissance n'eut pas chez eux beaucoup d'in-

fluence, quoique leur langue ait une grande analogie avec la langue latine et surtout avec l'italienne. Leur littérature ne se ressent nullement de cet enthousiasme dont les esprits s'étaient épris en Italie et en France pour les chefs-d'œuvre de l'antiquité ; et, tout de race latine qu'on les dit, leur littérature aurait plutôt certains rapports avec les œuvres théâtrales des poètes anglais du XVI[e] siècle, de Shakespeare par exemple. Calderon, Lope de Véga, dans leur prodigieuse fécondité, ne montrent aucune souvenance des tragédies d'Eschyle, de Sophocle. Pour eux la beauté d'une œuvre littéraire ne réside pas dans la simplicité de l'exposition, bien graduée et bien déduite des passions, dans l'élévation des sentiments, dans la pureté de la forme et l'élégance du langage ; pour eux, comme pour les poètes du moyen-âge, le côté purement esthétique de l'œuvre ne les touche pas, ne les séduit pas ; ils peignent avec éclat, il est vrai, les passions, les situations, ils font agir et parler leurs personnages souvent avec une connaissance profonde du cœur humain ; mais ils ne s'inquiètent nullement de l'ordre de la composition ; de même que chez Cervantès l'imagination est leur grande maîtresse ; ils se laissent entraîner à tout son feu, à tous ses caprices, et de là à tous ses désordres. Eh bien, les peintres espagnols ont procédé à peu près de la même manière.

L'Espagnol est fier, emporté, orgueilleux, brave, audacieux jusqu'à la témérité. Aimant à chercher les aventures et la fortune dans l'inconnu, un jour il découvrit l'Amérique avec le génie de Christophe Colomb, et fit ensuite avec Fernand Cortez, Pizarre et Almago les prodigieuses conquêtes du Mexique, du Pérou et du Chili, si bien que dans les terres soumises à la puissance espagnole le soleil ne se couchait pas. De plus il a l'horreur de l'étranger, à l'état d'instinct, comme il en a donné tant de fois des preuves héroïques ; aussi, avec un pareil tempérament, il était à peu près rétif à toute ingérence du dehors. Et dans ce cas les écoles étrangères de peinture ne pouvaient donc guère prendre pied chez un peuple si impétueux, et qui avait le sentiment si vif de son indépendance et de sa personnalité. En effet, sitôt que les peintres espagnols se sentirent un peu maîtres de la main, ils rejetèrent avec dédain ce que pouvaient leur avoir appris l'Italie et les Pays-Bas et ils créèrent un genre de peinture qui leur appartenait en propre.

Le vieux Herrera (1576-1656) peut être considéré comme le premier qui ait affranchi l'école espagnole de toute influence étrangère. D'ailleurs, il n'était pas d'un caractère commode; toute sa famille l'avait abandonné, et il n'avait pu, dit-on, conserver auprès de lui qu'une vieille servante qui lui barbouillait ses toiles de couleurs, et sur lesquelles préparations grossières il faisait ses tableaux.

Mais aussitôt viennent à l'esprit, quand on pense à la peinture espagnole, les noms de Ribéra, de Velasquez et de Murillo.

Ribéra (1588-1656) est une des plus belles gloires de cette nouvelle école espagnole. Il est le peintre des martyres, des sujets sombres, des têtes décrépites qu'il traitait en opposant des lumières éclatantes à des noirs profonds. Il est vrai qu'il vécut à Naples et qu'il profita beaucoup de la manière que Caravage venait de créer. Mais il faut dire que cette manière et le caractère de son inventeur convenaient parfaitement au tempérament espagnol et à Ribéra particulièrement. Caravage était violent, orgueilleux, jaloux; on lui a mis sur la conscience le meurtre d'un rival ; et ce qui devait aussi convenir à un peintre espagnol de race, comme l'était Ribéra, c'est que Caravage rejetait avec orgueil toutes les traditions de l'école italienne : l'étude des maîtres et de l'antiquité. Il préconisait l'étude seule de la nature, et de la nature violente, brutale, sans choix, sans recherche de la beauté, mais seulement reproduite avec vigueur ; toutes choses qui devaient plaire extrêmement au caractère emporté et ombrageux de Ribéra. Au reste, Ribéra sut renchérir encore sur toutes ces violences par une exécution plus énergique et par le choix sanguinaire et terrible de ses sujets où l'on voyait Caton s'ouvrant le ventre, des saints qu'on écorchait vifs et dont on arrachait les entrailles. On doit avouer que ces thèmes étaient en parfaite concordance avec le goût de ce peuple espagnol qui se réjouissait fort aux spectactes des autodafés, et à qui, faute de mieux aujourd'hui, la vue des chevaux et des taureaux éventrés dans un cirque procure les plus vives jouissances.

L'exécution hardie, audacieuse chez Herrera, chez Ribéra, Zurbaran, Alonzo Cano, et la force du relief dans leurs tableaux indiquent, d'une certaine façon, le caractère et la dureté des mœurs de ce peuple. Ces traits accusés, ces expressions déchirantes, ces membres amaigris et tourmentés, les contrastes des ombres et des lumières, tout cela devait séduire beaucoup ce vieil esprit

batailleur, chevaleresque, querelleur, mélange de Castillans, d'Andalous, de Valençois, d'Aragonais, toujours prêts jadis à marcher contre les Maures, et depuis à s'aventurer sur l'Océan pour conquérir l'autre partie du monde et ses trésors.

C'est dans le midi de l'Espagne, à Valence, à Séville, à Cordoue, que la peinture s'est principalement développée ; elle devait donc son éclosion au soleil ; en effet, toute l'école espagnole est coloriste ; et on peut chercher l'origine de ses violences, de ses ombres heurtées, dans le climat de l'Espagne, dans ce ciel brûlant de Valence et de l'Andalousie ; et même à Naples le feu de ce ciel était resté dans les veines de Ribéra. Enfin tous ces peintres ont exagéré la force des ombres pour avoir des lumières plus brillantes. Pourtant il est bon de tenir compte que ces toiles, après trois siècles environ d'existence, ont dû noircir, et que ces ombres, quelque vigoureuses qu'elles fussent, sont devenues plus dures, plus opaques que dans leur jeunesse.

L'Espagne, pays de montagnes, de peu d'agriculture, de peu d'industrie, se reflète bien dans son école de peinture par ce je ne sais quoi de farouche, de sauvage, de contemplatif et de mystique qu'on y rencontre presque partout. Du reste, les beautés classiques de l'hellénisme et de l'art italien de la grande époque étaient peu goûtées dans la péninsule ibérique. Ce fait pouvait provenir de ce que l'Espagne ne renfermait pas, comme l'Italie, tous ces beaux vestiges de l'art antique, et qu'au milieu de toutes ses guerres et des invasions musulmanes, elle avait été laissée à elle-même sans aucun guide pour stimuler son goût artistique. La longue occupation du midi de l'Espagne par les Maures, dont la religion proscrivait toute représentation de forme animée, avait pu finir, pendant de si longs siècles (du VIIIe au XVe), par faire perdre à ce peuple la sensation du beau devant la forme humaine. Et même sous l'influence de l'art musulman, il put arriver qu'il ne fut plus apte à éprouver du plaisir que par la sensation seule des couleurs et par les mille fantaisies architecturales, comme les mosquées lui en fournissaient tous les jours le spectacle, et par la suite ses cathédrales.

Ce peut être là une des causes qui firent que les peintres espagnols, une fois qu'ils ont pu agir d'après leur propre génie, n'ont montré aucun penchant pour le dessin épuré ni pour les belles proportions de l'art grec ; et alors n'ayant, pour ainsi dire, aucune tradition, rebelles par tempérament à tout enseignement classique,

étant, d'autre part, très impressionnables à la nature qui les environnait, et comprenant à merveille les jeux de la lumière, ils sont devenus coloristes, nourris de naturalisme, et, dans la force du mot, des peintres qui empâtaient, et qui, par la puissance de ces empâtements, reproduisaient toute la magie de la lumière sur les objets qu'ils copiaient tels qu'ils les voyaient ; car, n'ayant pas l'idéal des belles formes, ni des beaux arrangements, ils avaient celui, à un très haut degré, des lumières largement comprises et grassement peintes.

Cependant à côté de la fougue et des violences d'ombres et de lumières des toiles de Ribéra et de son école, la peinture espagnole offre les notes blondes et nacrées de Velasquez dans une pâte souple et puissante. Le dessin de Velasquez est d'un naturaliste et non d'un réaliste ; il est fin, délicat, distingué, et sa volonté observatrice s'y fait toujours sentir. Après les *Buveurs*, qui semblent faits au soleil, dont les physionomies, les rires sont d'une réalité, d'une observation étonnante, on trouve ses portraits célèbres du *Pape Innocent X* et de personnages royaux ou princiers, le tableau des *Lances* où la note naturaliste est encore donnée avec délicatesse et infinité de distinction. Sur les conseils de Rubens (Madrid, 1628), Velasquez avait visité l'Italie, les écoles de Venise et de Parme ; et il avait même copié une grande partie du *Jugement dernier* de Michel-Ange, et des parties de l'*École d'Athènes* et du *Parnasse*, de Raphaël. Ces études l'avaient assurément fortifié ; mais, à sa gloire, il garda toute l'originalité, toute l'individualité de son talent.

Murillo est le peintre de la piété tendre, humanitaire de *Sainte Élisabeth de Hongrie*, des vierges immaculées, des saintes familles, des visions, des songes de pieux personnages. Comme chez tous les grands peintres espagnols, la qualité de sa pâte est une des premières beautés de ses œuvres ; de plus, sa couleur a un charme, une harmonie nouvelle que ne connaissaient guère ses contemporains ; il s'y trouve comme un reflet des toiles de Rubens et de Van Dyck, cependant avec quelque chose de plus sombre et de plus vaporeux.

Enfin le catholicisme a exercé une influence énorme sur la peinture de ce pays, excepté chez Velasquez qui a fait peu de tableaux religieux. Les Espagnols dévots, fervents, mystiques, d'un caractère dur, exalté, ne supportaient pas la controverse ; entiers, fanatiques dans leur foi, haineux et vindicatifs, ils devinrent vite intolérants

et persécuteurs. Or, il nous semble que l'on trouve toutes les traces de ce caractère dans les peintures de certains maîtres de cette contrée. Les moines ascétiques en prière, couverts de leur cilice grossier, que Zurbaran a peints avec une conviction toute monacale, devaient être des pages d'un grand exemple de piété et de mortification pour tout Espagnol qui rentrait en soi et qui scrutait sa conscience. Et Ribéra qui s'ingéniait si bien à torturer les saints par la main des bourreaux païens, aurait été, sans doute, un ardent inquisiteur, si la charge lui en avait été confiée ; il aurait bien vengé sur les hérétiques sa foi méconnue ; et dirons-nous trop en avançant que Ribéra représente tout à fait le tempérament sanguinaire et inquisitorial de ses compatriotes ?

Mais, à côté de la foi militante et jalouse, il y avait la foi contemplative, bienfaisante, dont Murillo et d'autres avec lui étaient les dignes interprètes. Murillo était le peintre du ciel, des apparitions, des béatitudes mystiques, des âmes tendres ; son génie spiritualiste et chrétien se complaisait dans les sujets où sa piété douce pouvait se manifester sans avoir recours aux horreurs des martyres, et de son pinceau onctueux il dévoilait les mystères de la religion, pour consoler des misères de la terre, et aussi pour démontrer la vérité, l'évidence des dogmes catholiques, dont quelquefois avaient besoin les âmes les plus ardentes.

Tous ces différents genres de peinture religieuse prouvent la vitalité de la foi de ce peuple, de même que les toiles de Velasquez représentent plus particulièrement les mœurs et les types de ses contemporains ; enfin toutes ces pages, quelque diverses qu'elles soient, sont toujours exécutées dans une couleur éclatante, dans une pâte puissante, et avec l'énergie et la conviction inséparables du tempérament espagnol.

La Peinture française aux XVIIe et XVIIIe siècles.

L'école de la peinture française a eu cela de particulier, c'est qu'après avoir parcouru telle période de son histoire, et au moment où elle paraissait s'affaiblir et déchoir, elle se révélait aussitôt dans un nouveau genre, une autre tendance, une nouvelle manifestation d'art ; et cette école, ainsi régénérée, reprenait sa marche alerte, assurée, fière et glorieuse. Et ici elle était en parfait parallèle avec l'histoire même du peuple français, qui, après

les époques les plus sombres, les plus troublées, les catastrophes les plus désastreuses, où il semblait être anéanti, a toujours su se relever, et, avec l'aide de Dieu, reprendre la place qui appartient à son activité et à sa situation géographique. C'est le même esprit, c'est le même génie qui les poussaient ; et on pourrait dire que l'histoire de la peinture a marché du même pas que l'histoire politique, et que leurs belles époques à toutes les deux se retrouvent toujours aux mêmes dates.

Dans le domaine de l'art de la peinture, une manière paraissait-elle en décadence que bientôt une autre allait surgir et briller à son tour d'un nouvel éclat. De cette façon la peinture en France, depuis le moyen-âge, a vu différents genres se succéder ; et par ces changements successifs, l'école française, devenue très vivace, a acquis une sorte de permanence, où elle n'a cessé de régner en maîtresse, et d'avoir des maîtres vaillants qui ont porté au loin ses œuvres et sa renommée.

A la fin du XVIe siècle, l'art de la Renaissance agonisait. Henri IV venait d'éteindre les guerres civiles par la publication de l'édit de Nantes, qui accordait aux protestants la liberté de conscience, et par la paix de Vervins qui détachait les Espagnols des intérêts de la Ligue (1598). La Renaissance, époque de transition entre le moyen-âge et la France moderne, avait joué son rôle de séparation. Elle avait introduit chez nous le protestantisme, le goût des arts italiens et de la littérature antique. Mais, à vrai dire, elle n'avait guère créé, si ce n'est en architecture et en sculpture ; elle nous avait détachés du moyen-âge, et laissé des aspirations plus ou moins vagues, aspirations philosophiques, politiques, littéraires et picturales ; et le règne de Henri IV ouvrait réellement l'histoire moderne de la France.

En peinture, la Renaissance n'avait pas formé de véritable école française ; elle avait ouvert des horizons vers lesquels on n'allait pas tarder de s'orienter. Nous mettons hors de cause Jean Cousin, peintre, sculpteur, écrivain, architecte et surtout verrier ; il fut une exception, et, comme peintre, il produisit peu ; mais pour ce qui regarde les Dubreuil, les Fréminet et tous leurs contemporains, leur peinture a quelque chose de suranné, quoique nous y portions un intérêt de curiosité. Car il ne faut pas oublier le rôle qu'ont eu tous ces artistes d'initier à l'art moderne la génération qui va suivre.

La première moitié du XVII[e] siècle fut une époque de luttes, de fortes individualités, de duels, d'intrigues. La noblesse conspirait avec Marie de Médicis contre le roi son fils, puis avec Anne d'Autriche, puis avec Gaston d'Orléans, frère de Louis XIII, pour renverser le puissant Richelieu ; et c'est le cardinal qui les terrassa tous. D'autre part, il avait anéanti les protestants, comme parti politique ; il prenait part à la guerre de trente ans, pour séparer les maisons d'Autriche et d'Espagne, et préparait de la sorte les traités de Westphalie (1648) et des Pyrénées (1659).

En littérature, en philosophie il se passait des faits non moins mémorables. Malherbe, Balzac, Voiture, les uns par leurs vers, les autres par leurs lettres adressées à des amis, contribuaient à former la langue. Les réunions de l'hôtel de Rambouillet donnaient le ton sur toutes les choses de l'esprit. Mais, si à l'hôtel de Rambouillet on devenait un peu maniéré, précieux et pédant à la façon des littératures italiennes et espagnoles dont on était engoué, il y avait dans le même temps les solitaires de Port-Royal, parmi lesquels on comptait les deux Arnauld, Lemaître de Sacy, Nicole, Lancelot, qui enseignaient à parler et à écrire clairement, et qui avaient Racine pour élève. Cependant, en 1636, Corneille avait donné le *Cid*, et bientôt après *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte* ; il avait créé la tragédie en France, ou pour mieux dire le théâtre français, exprimant dans des vers robustes et souvent sublimes les sentiments de la vertu, de la foi et de l'héroïsme. En 1637, Descartes publiait en français le *Discours sur la méthode*, où il donnait l'évidence pour base aux connaissances humaines. Ainsi dans la première moitié de ce siècle, où tout paraissait frivole, où l'on se battait en duel pour les motifs les plus futiles, se rencontraient trois colosses : le cardinal de Richelieu, Corneille et Descartes. Mais voici que dans la peinture nous trouvons trois autres grandes personnalités : nous voulons parler de Poussin, de Claude le Lorrain et d'Eustache Lesueur.

En peinture, à part ces trois grands maîtres, on était maniéré, peu naturel, comme on l'était à l'hôtel de Rambouillet en littérature. Simon Vouet recherchait la grandeur dans la bouffissure et dans l'exagération : il outrait les Italiens de la décadence. Pourtant il eut le mérite et l'honneur de former toute une école de peintres distingués, et de plus d'être le maître de Lesueur.

On commençait alors à faire beaucoup de peinture à Paris, et

La Hire exécuta bon nombre de travaux pour des couvents, pour des hôtels, parmi lesquels il faut retenir son *Saint François d'Assise,* pour la valeur de la composition et une certaine délicatesse de couleurs et de touches. Le goût de faire décorer de peintures les palais et les grands appartements augmentait tous les jours ; le bruit s'en répandait au loin, et des artistes étrangers accouraient dans la capitale solliciter ces travaux. Van Dyck, à son retour de Rome, avait passé à Paris en 1625 ; Porbus le jeune y mourut en 1622, après avoir fait beaucoup de portraits et de tableaux ; Philippe de Champaigne se fixait définitivement dans cette ville en 1627 ; et Marie de Médicis (1621) avait fait appeler Rubens, par le baron de Vicq, ambassadeur des Pays-Bas, pour lui commander l'*Histoire d'Henri IV,* choix qui sera toujours pour la reine un titre d'honneur devant la postérité.

Poussin représentait dans les arts le côté sérieux et philosophique de cette époque. Retiré à Rome, il ne pensait nullement au genre de peinture que l'on faisait autour de lui ; il étudiait l'antique, il lisait la Bible et les auteurs anciens, et en même temps il apportait dans ses compositions toute la lucidité du génie français, unie à la préoccupation de l'art le plus élevé, ne négligeant jamais le côté scénique de ses tableaux, ni l'action dramatique de ses personnages, ni leurs expressions morales. Il composa entre autres chefs-d'œuvre, l'*Enlèvement des Sabines*, *Éliézer et Rébecca,* le *Jugement de Salomon,* les *Sept sacrements* et le *Testament d'Endamidas,* cette composition qui prend place à côté des plus belles pages de la peinture, si elle ne les dépasse pas, par la grandeur calme, l'austérité de l'ensemble, la force de l'expression morale trouvée dans la justesse et la sobriété des attitudes, tout ce qui constitue le sublime dans une œuvre d'art.

Cette page peut être mise aussi en parallèle avec les plus belles scènes des tragédies de Corneille. C'est chose très remarquable comme ces deux beaux génies de Poussin et de Corneille ont des traits de ressemblance. D'abord tous les deux étaient Normands ; ils avaient la même gravité de visage ; leurs œuvres sont empreintes de la même élévation de pensée et de style ; elles ont la même énergie, et quelquefois la même rudesse dans la conception et dans l'exécution. Poussin était de plus un grand paysagiste ; dans ce genre, il avait en Italie des émules célèbres : les Carrache et le Dominiquin ; mais il apportait encore dans le paysage des qualités

françaises, c'est-à-dire que ses paysages étaient plus fermes d'assiette, plus raisonnés, et, avec moins de fantaisie, le style en égalait d'ailleurs celui de ses rivaux.

Claude le Lorrain, habitant Rome en même temps que Poussin, fut un paysagiste de haute race par la profondeur de ses horizons, la magie des soleils couchants et la limpidité de ses soleils du matin.

Quant à Eustache Lesueur il n'était jamais allé en Italie. Né à Paris, il s'était formé dans cette ville, en étudiant seulement ce qu'il pouvait rencontrer des maîtres italiens (1617-1655). Ayant l'intuition de l'art élevé, il avait la conception des grandes compositions simples, décoratives et dramatiques, comme on peut s'en convaincre par ses peintures de l'*Histoire de l'Amour* à l'hôtel Lambert, son tableau de *Saint Gervais et saint Protais,* celui de *Saint Paul à Éphèse,* et sa célèbre suite de l'*Histoire de saint Bruno.*

Parmi les émigrés volontaires de la mère patrie, et après ces trois illustres peintres, on doit citer Valentin, trop oublié aujourd'hui, qui, par la vigueur de son modelé et de ses empâtements, sa couleur et la façon de distribuer la lumière sur ses personnages dans la manière de Ribéra, tient une place très honorable dans l'histoire de notre art.

Le graveur Callot, d'un talent satirique et prime-sautier, se fixa également en Italie. Toutefois, il y a évidence que tous ces grands artistes, en s'expatriant, avaient emporté avec eux leur génie national. En effet, par la clarté, par le côté analytique, bien déduit, de leurs compositions, on voit qu'ils étaient restés Français, sans avoir subi l'influence de l'esprit pompeux et emphatique des Italiens d'alors.

Cependant, si Poussin, par la logique de ses conceptions, montre qu'il a conservé, malgré son long séjour à Rome, les qualités déductives qu'on a généralement de ce côté des Alpes, il laisse voir, par le caractère sévère de ses œuvres souvent dépouillées de grâce, qu'il avait acquis quelque chose du génie romain antique ; de même que Claude le Lorrain, dans l'arrangement de ses sites pseudo grecs, indique qu'il était guidé d'une certaine manière par la fantaisie italienne. Il ne pouvait en être autrement, car un artiste, si fort que soit son tempérament, perd toujours un peu de sa nationalité en s'expatriant ; aussi est-il, en général, extrêmement regrettable de voir un homme de talent abandonner son pays.

On peut être frappé du même phénomène chez Philippe de Champaigne. Né à Bruxelles, il a pris quelque chose des qualités françaises en venant demeurer à Paris. Assurément il avait de la gravité dans le talent ; mais ses rapports avec Port-Royal, où sa fille était entrée comme religieuse, sous le nom de sœur Catherine de Sainte Suzanne, et dont il représenta la guérison miraculeuse dans un tableau célèbre, ses rapports, disons-nous, avec cette maison, ses amitiés avec les solitaires n'ont pas été sans exercer une influence sur lui, sans développer encore ses dispositions naturelles; car il est douteux que s'il était resté en Flandre, sa manière de peindre eût acquis cet aspect réfléchi, étudié, que lui donna assurément le contact des Arnauld, des Nicole, des Lancelot, des Pascal, et qui reflète si bien le génie de ces hommes d'étude, de pensée, de méditation.

La peinture en France a eu à son début, au XVIIe siècle, trois grands hommes d'une valeur exceptionnelle : Poussin, Lesueur et Claude le Lorrain ; et ils suffiraient à immortaliser une époque. On pourrait même dire qu'à ce moment la peinture a eu le pas sur la littérature, puisque dans la première moitié de ce siècle on ne compte guère que Corneille comme littérateur de génie.

Cependant ce beau début ne devait pas se poursuivre; l'école française de peinture s'était révélée avec éclat; pour elle allait s'ouvrir une longue carrière honorable, où toutefois les fortes individualités seront longtemps à se manifester de nouveau. C'est la littérature qui va tout devancer : car le XVIIe siècle est le grand siècle littéraire de la France, et aussi un des grands siècles littéraires de l'humanité. C'est d'abord Pascal qui, par ses *Provinciales*, fixe définitivement la langue française; puis c'est Bossuet, grand comme la Bible, et qui surpasse Démosthène et Cicéron ; puis c'est Molière, Racine, La Fontaine, Fénelon, La Bruyère. La peinture à son tour voudra atteindre à la grandeur, au sublime; mais, qu'on nous pardonne notre sévérité, au lieu de grandeur elle sera pompeuse, déclamatoire et souvent d'une exécution secondaire.

Nous voici au règne de Louis XIV (1642-1715). Le roi avait pour ministres Colbert et Louvois ; et avec l'aide du grand Condé, de Turenne, du duc de Luxembourg, de Vauban, il annexait à la France la Franche-Comté, la Flandre française, la ville de Strasbourg (1681). A l'intérieur, le roi donnait le ton à tous et à toutes choses; il était la majesté, la grâce, la politesse personnifiée; « jamais il

ne passait devant la moindre coiffe, sans soulever son chapeau, je dis aux femmes de chambre qu'il connaissait pour telles[1] » ; et la société, sous l'influence de la cour, des grands seigneurs, des femmes de qualité qui écrivaient si bien, devint d'une exquise distinction. Le roi, en dehors des heures de travail passées avec ses ministres, aimait la comédie, les lettres, les bâtiments, les fêtes, le luxe, les Beaux-Arts ; il avait acheté au financier Jabach, d'abord par l'entremise de Mazarin, et plus tard de Colbert, quelques-uns des plus célèbres tableaux qui sont au Louvre, et sa fameuse collection de dessins de maîtres (5542 dessins) qui est encore aujourd'hui une des plus belles richesses de ce musée. Et alors en France la passion pour toutes les choses de l'art et de l'esprit se développa rapidement. La noblesse, les financiers, les riches bourgeois faisaient aussi bâtir des palais, des hôtels superbes ; et dans une pareille société le goût pour la peinture s'accrut encore. Les palais avaient besoin de décorations ; le roi, les seigneurs et la bourgeoisie occupèrent les peintres à ces fastueux travaux. Élever des bâtiments et les décorer pompeusement était donc une des passions du siècle : il était de grand ton de dépenser largement à ces nobles prodigalités.

Ici nous rencontrons Le Brun, qui eut une immense influence sur l'art de la peinture et l'art de la décoration en général, dans la seconde moitié du XVIIe siècle en France. Le Brun jouit d'une grande faveur auprès du roi, qui prenait quelquefois plaisir à le voir travailler.

Le Brun, occupé de travaux considérables de peintures et de décorations, nommé directeur des Gobelins, conservateur des tableaux et des dessins du cabinet du roi, fournissait en outre des dessins d'ameublement, d'ornementation et d'orfèvrerie. Il était chargé de la décoration de la galerie d'Apollon, incendiée en 1661, quand il fut appelé à Versailles pour décorer la grande galerie des glaces et divers salons. Le Brun avait un coloris rougeâtre, nonobstant les ravages que le temps a pu apporter à ses œuvres ; son dessin était lourd et son exécution molle. C'était cependant un artiste remarquable par la fécondité de ses compositions et l'abondance de leur ordonnance. Il pensait à Poussin et avait le faire aisé et prompt de l'école bolonaise. Mais on ne peut lui refuser la grandeur de conception, une certaine envergure de style et tou-

[1] Saint-Simon, t. VIII, p. 123.

jours la préoccupation de l'effet décoratif; si nous l'osions, nous dirions que Le Brun était avant tout un grand décorateur; dans cet ordre d'idées il a imprimé son goût à tout un règne, du moins jusqu'à la fin du XVIIe siècle. Ses simples décorations réunissent toutes les qualités qu'on demande à ce genre d'art, c'est-à-dire la largeur de conception et l'harmonie, et, si on y trouve de la lourdeur, elles ont toujours un style grand et pompeux dans la bonne acception du mot. Il est vrai qu'il imposait à ses confrères qui travaillaient sous lui, ses projets et ses plans; mais il s'est montré leur protecteur en bien des occasions; il ne faut pas oublier que ce fut sous ses auspices que fut fondée l'Académie de peinture (1648), pour affranchir les peintres des règlements de la Confrérie de Saint-Luc; et plus tard, en 1666, il contribua avec Colbert à la fondation de l'école de Rome. A la suite de Le Brun se groupent Mignard, Sébastien Bourdon, les deux Coypel, Jouvenet, de La Fosse, tous peintres de grandes pages décoratives et religieuses.

En somme, cette peinture représentait la gravité, le décorum des mœurs du siècle, vues, il est vrai, dans leurs côtés extérieurs. Car la peinture en France n'était guère descendue, excepté quelquefois avec les frères Le Nain, dans l'intimité de la société, pour représenter la manière de vivre chez soi, et les mille façons d'être d'un peuple. En cela les peintres n'imitaient ni Molière, ni La Fontaine, ni La Bruyère, ils n'étaient pas observateurs de ce qui se passait autour d'eux.

Néanmoins la peinture de portraits avait pris une grande extension, genre d'ailleurs où l'école française avait toujours excellé; et alors se présentent à nous les noms de Claude Le Fèvre, de Largillière, de Rigaud, trois des plus grands portraitistes dans nos annales artistiques. Particulièrement les portraits de Largillière, de Rigaud montrent, par leurs vêtements d'un arrangement exagéré, quelque peu désordonnés, et leurs perruques abondantes, le goût de cette époque pour la pompe et le luxe, genre toutefois où le sculpteur Coysevox avait pu entraîner ces artistes.

La peinture française était donc, à la fin du XVIIe siècle, un art d'apparat, décoratif, comme elle restera encore en partie pendant le XVIIIe siècle; et en cela elle concordera parfaitement avec les mœurs de l'ancienne société.

Après les troubles du XVIe siècle, occasionnés par les guerres

politiques et religieuses, le XVII[e] siècle a été une époque d'apaisement, de réparation, de réorganisation, de foi ardente et de convictions profondes, où l'on vit de célèbres conversions et de grands repentirs. Avec Pascal, Bossuet, Bourdaloue, Fénelon, Fléchier, Massillon, qui mourut vers le milieu du XVIII[e] siècle (1742), il devint le grand siècle de l'éloquence chrétienne. Et tous ces littérateurs, tous ces orateurs eurent assurément une part d'influence sur l'art de la peinture. Les amateurs alors ne dédaignaient pas d'avoir dans leurs cabinets des tableaux religieux ; le sieur Chantelou, ancien maître d'hôtel de Louis XIII, possédait une suite des *Sept sacrements* de Poussin (1648). Ce fut aussi un siècle de fondations pieuses pour lesquelles les peintres exécutèrent des travaux importants. Mignard décora d'une vaste composition la coupole du Val-de-Grâce (1669). Mais la suite de 22 tableaux, que Lesueur avait peinte pour les Chartreux de la rue de Vaugirard à Paris, est assurément le plus célèbre travail qui ait été produit en peinture religieuse dans toute l'ancienne école française. Lesueur s'y montre un grand peintre à tous les chefs. Ses compositions sont claires, compréhensibles, et d'un grand aspect de simplicité. On y lit avec émotion toute la vie pieuse du fondateur de la grande Chartreuse. L'artiste a répandu partout sur ses toiles un profond sentiment de sainteté, d'éloignement du monde, d'amour de la solitude ; et le style est à la hauteur de ce sentiment. Partout on sent que la vie du saint a inspiré Lesueur ; il y a de la conviction, de la candeur, de la droiture dans la manière élevée dont tous ses sujets sont traités. Et ces qualités font des peintures de Lesueur le premier monument de la véritable peinture religieuse en France.

Les peintres de ce siècle étaient donc chargés de nombreuses commandes pour les couvents, les églises, pour les *mais* de la confrérie des orfèvres de Paris. Ce genre de travaux devait exercer leur talent, développer chez eux les qualités décoratives qu'ils étaient allés puiser dans l'étude des maîtres italiens, et leur donner l'habitude de traiter des sujets qui demandent de la simplicité, de la grandeur dans l'attitude et l'expression des figures, de la noblesse dans la composition et de la largeur dans l'exécution. Assurément le talent des artistes se développa à cette tâche continuelle ; mais ils restèrent en général, excepté Poussin et Lesueur, au-dessous des littérateurs. La peinture religieuse malheureuse-

ment subissait l'influence de son entourage, du goût, de la mode; on aimait le luxe, le cérémonial surtout, et à l'excès; on recherchait la noblesse et les grands airs. Déjà d'une pompe un peu vide avec Le Brun, la peinture religieuse devenait, à la fin du grand siècle, emphatique de mouvement avec Jouvenet, qui fit pourtant une belle *Descente de croix*, et déclamatoire avec Antoine Coypel, quoiqu'il eût pour guides, dans ses compositions d'*Athalie* et d'*Esther*, les beaux vers de Racine inspirés par sa muse aussi grecque que chrétienne. Au XVIIIe siècle cette peinture descendra à la peinture de genre avec Subleyras et Carle Van Loo. Le faible de tous ces peintres est d'avoir pris souvent le pompeux et les poses théâtrales pour de la grandeur. Mais, à part ces défauts, l'instinct décoratif, qui distingue d'une façon si particulière l'ancienne école française, surnage toujours; par ce fait, ce genre de peinture a été le complément grandiose de l'architecture religieuse d'alors, à laquelle elle convenait parfaitement.

Cependant Louis XIV était mort (1715), et aussitôt cette tenue, ce cérémonial, cette solennité du grand règne, où la danse même avait sa gravité, se détendaient avec les mœurs frivoles de la Régence. Maintenant on aimera la légèreté, la frivolité des manières, les vers libertins, les bergeries, les galanteries, toutes choses dont Watteau avait été, avec infiniment de talent, l'interprète et le précurseur (1684-1721). Alors tous les peintres du XVIIIe siècle, presque sans exception, vont suivre son exemple, et, toujours avec beaucoup de facilité, chercheront la grâce avant tout, comme au siècle précédent on cherchait la majesté; mais trop souvent ils ne trouveront que l'afféterie. Il faut tenir compte pourtant à tous ces peintres d'avoir quelquefois avec de grands défauts montré essentiellement des qualités de décorateurs; c'est ce qui fait que leurs tableaux appartiennent encore au grand art.

Lemoyne, doué d'un beau talent, peignait l'immense plafond du salon d'Hercule à Versailles, qui mesure 64 pieds de long sur 54 de haut, avec autant d'aisance que s'il avait exécuté un tableau de chevalet (1736). Boucher était aussi avant tout un peintre décorateur, même dans ses petites toiles, avec une pâte souple et une harmonie de couleurs délicate; et les Van Loo, les Subleyras, que nous avons critiqués, comme étant dans une tendance d'art fâcheuse, les Nattier, les Natoire, tous tenaient à cette grande famille d'artistes de la vieille école française, dont les œuvres for-

maient de superbes décors pour toute espèce de motifs d'architecture ; ce qui le prouve surabondamment, c'est que leurs toiles, comme celles de Le Brun, de Jouvenet, des Coypel, font merveille dès qu'elles sont exécutées en tapisserie. Ce fait provenait de ce qu'on avait élevé beaucoup de palais, d'hôtels dans ces styles grandioses et délicieux qui ont pris les noms des rois sous lesquels ils avaient flori et qu'on appelle styles Louis XIV et Louis XV. Les peintres étaient employés à décorer ces édifices, et ils avaient contracté l'habitude de concevoir leurs œuvres dans ces données idéales et féeriques, qu'affectionnait alors l'architecture.

Nous ne savons pas, quoi qu'on en ait dit, si les mœurs dans ce temps-là étaient plus corrompues qu'elles ne le sont aujourd'hui ; mais ce qui est certain, c'est qu'elles avaient plus de distinction, plus de délicatesse de manière que n'en ont les nôtres. On prenait même avec élégance une prise de tabac. Les costumes des hommes étaient splendides, on portait l'épée, on était poudré, on fréquentait des salons célèbres où se réunissaient des hommes de talent et des femmes de goût ; on aimait la comédie où il y avait sans doute du pompeux et de la déclamation, comme dans les tragédies de Voltaire et de tous ses comtemporains ; mais ce qu'on ne peut nier, malgré les formules connues et l'emphase, c'est qu'on y trouve de la grandeur et de l'idéal. En même temps on aimait la galanterie, les soupers, les plaisirs champêtres, comme à toutes les époques blasées, et comme nous aimons à notre tour d'autres plaisirs souvents moins délicats. Or, la peinture au XVIII[e] siècle accuse dans ses œuvres toutes ces particularités de mœurs en décroissance : à son insu, elle devint galante et théâtrale ; et, loin des traditions de Poussin et même de Le Brun, elle fait des dieux et des déesses pour les grands seigneurs, pour les fermiers-généraux qui courtisent des danseuses de l'Opéra. Cet esprit du temps se manifeste même jusque dans les tableaux religieux. Dans toutes ces œuvres la peinture se montre donc maniérée, recherchée, déréglée dans ses procédés d'art, comme la société qui vit autour d'elle, pour qui elle travaille et dont elle subit l'exemple, car dans une société tout se tient et s'imite mutuellement. Mais rien n'est stable dans l'humanité, et ici on peut s'en féliciter ; car l'instabilité a été certainement une des causes de la permanence du talent dans l'école française. Tous ces peintres fort habiles, dont nous venons de parler, étaient des idéalistes : l'idéalisme qu'ils poursui-

vaient était issu du génie antique, mais interprété dans le style italien du XVIIe siècle, déjà débile et emphatique. A l'époque qui nous occupe, cet idéalisme était continué par tout ce que l'esprit français avait de grâce, de légèreté, de frivolité et de vice, sans préjudice du genre déclamatoire, quand le sujet le comportait.

A ce moment, un esprit nouveau commençait pourtant à réagir: c'était le naturalisme. Chardin en fut l'initiateur en peinture, en attendant que J.-J. Rousseau l'introduisît dans la littérature, avec son style chaud, pénétrant et tout inspiré de la nature qu'il aimait. Greuze aussi entra dans cette voie, sous l'inspiration de Diderot son ami, qui lui avait conseillé de traiter des sujets familiers, comme lui-même voulait les faire adopter sur le théâtre avec ses deux drames, le *Fils naturel* et le *Père de famille.* Joseph Vien essayait à son tour d'appliquer l'étude directe de la nature dans les tableaux d'histoire. Jusqu'à lui on étudiait la nature vivante et l'antique approximativement, en les arrangeant au goût du jour : il voulut qu'on en fît une étude rigoureuse et réelle. Il eut David pour élève, et fut le vrai promoteur de l'école classique de la Révolution et de l'Empire.

C'était de la même manière formulaire et fantaisiste que l'on traitait l'étude du paysage d'après nature aux XVIIe et XVIIIe siècles. Nos gracieux pays de France aux lignes et à la couleur si séduisantes n'avaient pas beaucoup d'influence sur nos artistes. La plupart des peintres n'étudiaient guère la nature qu'ils avaient sous les yeux, mettant dans leurs tableaux des paysages de souvenir, imités de Poussin, de Claude le Lorrain et des maîtres italiens ; s'ils faisaient des études des sites qui les environnaient, c'était pour les déformer, quand ils les transposaient sur la toile, et leur donner l'aspect traditionnel qu'on remarque dans toutes les peintures de cette époque. On était encore loin du jour où le paysage primera tous les autres genres. On dit que Watteau, Lancret, Desportes, Oudry faisaient des études de paysage pour les fonds de leurs tableaux ; ce fait n'est, sans doute, pas à nier, mais on ne s'en aperçoit guère en regardant leurs ouvrages. C'est apparemment que ces artistes, d'ailleurs assez indépendants, s'efforçaient de retirer les accents trop vrais de leurs études afin de les mettre à l'unisson de la mode et de l'idéal qui régnaient alors.

L'étude rigoureuse de la nature était si peu appréciée dans l'ancienne école française que l'enseignement du modèle vivant à

l'Académie se faisait dans le même esprit. Le professeur corrigeait le dessin de l'élève en donnant sa façon propre de faire, sans s'occuper aucunement de la nature du modèle qu'il avait devant les yeux.

De là il résulte que pendant toute cette période le milieu n'a pas eu une influence considérable sur l'école française. On n'observait réellement ni la nature physique, ni la nature humaine (nous voulons parler du caractère particulier de la forme, et nous ne mettons pas en doute la sincérité des portraits). Et, dans ces conditions, l'influence du climat n'est appréciable en quelque sorte que dans cette gamme claire et argentine qu'avait notre peinture en général surtout au XVIIIe siècle. Pour caractériser la peinture française vers la fin de ce siècle, il faut ajouter que les peintres traitaient de moins en moins des sujets religieux. Les écrits de Voltaire, de Diderot, de d'Alembert, d'Helvetius avaient déjà produit leur effet. Les thèmes de l'ancien et du nouveau testament étaient un peu laissés de côté, et l'on se rabattait sur la mythologie traitée en apothéoses d'opéra et sur les bergeries tout enrubannées. Il n'était plus de mode d'être dévot, et il était très bien porté de faire le petit maître et de passer pour libertin.

Cependant la fin du siècle approchait et le genre de Chardin, de Greuze, de Lantara, de Moreau, ces derniers deux fins paysagistes, enfin ceux qui avaient tenté d'imiter la nature dans sa simplicité et son naturel, en même temps que ceux qui peignaient d'après l'ancien procédé de l'école italienne, tout allait être détruit par l'influence de David. Ce n'était pas toutefois l'influence seule de David qui devait renverser en France l'art délicieux et souvent plein de grandeur du XVIIIe siècle ; c'était notre éducation classique qui en était la première cause, et aussi ce vieux levain latin qui avait fait de nous une race essentiellement latine, et qui, resté dans notre sang, avait présidé à la formation de notre langue depuis la domination romaine.

La Renaissance avait ranimé cette vieille parenté : on raffolait de tout ce qui provenait de la Grèce et de Rome. Il n'y avait aucun pays, après l'Italie, où les thèmes mythologiques eussent été plus exploités qu'en France par les poètes et les artistes. L'instruction dans les collèges était latine, l'histoire romaine de Tite-Live y était assurément plus commentée que notre histoire nationale qui avait eu ses héros, et que notre vieille littérature qui

avait aussi sa valeur. Nos poètes tragiques à leur tour ne reproduisaient guère sur la scène que des Grecs et des Romains ; les vertus romaines dans ce qu'elles avaient de plus farouche et de plus sauvage étaient offertes aux spectateurs comme les plus beaux modèles à suivre, et Voltaire dans sa tragédie de *Brutus* (1730) mettait dans la bouche de son héros, qui envoie son fils à la mort, des vers qui plus tard durent exciter encore les instincts sanguinaires des hommes de la Terreur. De plus on rencontrait les philosophes qui, par leurs écrits, enseignaient le sensualisme et sapaient toutes les croyances chrétiennes. Au milieu de cet entraînement d'idées et de passions, on faisait un âge d'or des civilisations anciennes, on ne rêvait plus que de devenir Grec et Romain : le dimanche à vêpres, Madame Roland lisait les *Hommes illustres* de Plutarque plutôt que son bréviaire. L'élément antique et surtout romain s'infiltrait donc de plus en plus dans nos mœurs, dans nos goûts : sur bien des points la Révolution allait être l'explosion de ce sentiment.

En 1785, David exposait au salon le *Serment des Horaces*, que le roi Louis XVI lui achetait, en même temps qu'il lui commandait le tableau des *Licteurs rapportant à Brutus les corps des ses deux fils* (Salon de 1789). On était déjà devenu de vrais Romains, et cette évocation continuelle de l'antique ne pouvait manquer de provoquer une révolution dans les arts. Alors David prit la direction de ce mouvement, concurremment avec Regnault, qui, en 1789, avait fait à Rome, pour la chapelle de Fontainebleau, la *Descente de croix* du Musée du Louvre. Ils enseignèrent tous deux l'étude absolue de la statuaire des anciens, aidée de l'étude de la nature ; cette réforme se fit avec tant d'autorité, de talent et d'audace, et le terrain, d'ailleurs, était si bien préparé qu'on abandonna avec une haine implacable et une ingratitude non moins grande, toutes les traditions artistiques qui avaient fait la gloire de l'école française.

(*A suivre.*) EUGÈNE.-A. GUILLON.





AUX FÊTES D'ORANGE



ÈS Valence, le Midi, — on est en pleine canicule, — vous saute aux yeux comme un éblouissement. Le train file au grand soleil, sur un terrain de roches rouges et brûlées, en soulevant la poussière. A droite, parallèlement à la voie du chemin de fer, le Rhône galope entre des îles et se hâte vers la mer, presque sans sinuosités, impatient d'arriver. De l'autre côté du fleuve, ce sont de hautes collines qui se détachent en rouge et en violet sur le ciel. Point de végétation que dans les îles qui sont de grands champs de peupliers. La terre grille, crie, flambe. Le ciel a trop de lumière et la déverse avec colère sur les pierres rases qui lui renvoient du feu. La Provence est couchée là, toute nue, belle, vaincue, séchée par les baisers trop voraces et trop continus du soleil.

Nous voici dans Avignon. La ville, près de la gare, est coquette, jolie, claire, et son sourire donne la bienvenue aux arrivants. C'est le matin, non point ce matin argenté, qui s'épand, brume légère, écharpe translucide, sur les prairies et les collines boisées des régions septentrionales. C'est un matin doré, ardent, qui brûle

et qui dévore. Ici la lumière est de l'or en fusion. Pas de nuances. Entre les maisons, le ciel éclate, tout bleu. La Provence, belle fille qui ne s'attarde pas à des sourires de vierge, semble avoir hâte de se dépenser en caresses et en cris.

Du soleil ! La rue monte, toute droite, toute blanche pavée, lumineuse entre ses deux rangées de boutiques, d'hôtels, de cafés. C'est la ville moderne, bien campée sur ses deux trottoirs. Toutes les maisons, aux façades claires, très nettes, ressemblent à des joujoux qu'on vient de sortir d'une boîte, et n'offrent pas aux regards ces lamentables zébrures de crasse, stigmates des longues averses familières aux pays d'Ouest. Avignon rit à travers les stores rayés de rouge de ses fenêtres, à travers le feuillage uniforme de ses oliviers. A toutes les devantures des cafés et des restaurants, enfouis dans l'ombre des vérandahs, on lit, comme un accueil de fraîcheur, cette enseigne prestigieuse : *Glaces du jour.* Ah ! la bonne glace qui fond dans la bouche ! Quelle savoureuse revanche sur le soleil ! De la glace, on en met partout, et dans la salle du restaurant où je dîne, un petit chasseur, qui fait la navette entre toutes les tables, n'a d'autre occupation que de verser de la glace dans les verres embués des consommateurs.

Le palais des papes, tout en haut de la ville, sur le plat du rocher, se dresse, à demi-démantelé, formidable et rugueux. Fait de pièces et de morceaux, œuvre successive de Clément VI, d'Innocent VI, d'Urbain V, il étonne par la masse et l'étrangeté de sa construction. Il fut palais, forteresse, prison, et il est aujourd'hui caserne. A toutes les fenêtres bizarrement disposées, sèchent, pendus à des ficelles, des bourgerons et des pantalons de treillis, et dans l'ogive d'une fenêtre, on distingue la silhouette d'un soldat qui fume mélancoliquement sa pipe. On entre par une large poterne, et tout de suite on se trouve dans la grande cour centrale, dont le sol est le rocher lui-même, âpre, sonore, ardent sous la lumière. Tout autour, les hautes murailles se dressent, énormes, — on a pu pratiquer des couloirs dans l'épaisseur de la pierre. Et cela détonne de voir défiler dans cette cour la longue et moderne théorie des soldats vêtus de blanc qui reviennent des cuisines en tenant leur gamelle à deux mains. Oh ! cette odeur de soupe et de graillon qui emplit le monument tout entier jusqu'aux combles, qui flotte dans la salle du Consistoire, le long des fresques de Giotto, dans la tour des Anges, dans la salle des Prophètes

interdite à la troupe, et dont les peintures portent encore la trace de mutilations anciennes et barbares. Toutes les têtes des personnages ont été grattées, arrachées. Mais n'est-ce pas une profanation aussi que d'avoir installé dans ce palais une caserne, avec tout son cortège obligatoire de modifications architecturales ? N'est-ce pas une idée charmante d'avoir coupé à mi-hauteur, par un plafond de raccroc, la salle du Consistoire pour ajouter un étage au monument et accroître le nombre des chambrées ? Est-ce agréable, pour tout œil un peu artiste, la vision de ces rateliers d'armes, de ces couchettes, de ces paquetages collés comme une lèpre contre ces antiques murailles fraîchement badigeonnées, que leur ancienneté, leur caractère historique devrait au moins garder d'un pareil sacrilège ?

Au dehors, sur la place, le soleil flambe au zénith. C'est midi. Une pente sèche à monter devant la vieille église pleine d'ombre, un escalier de pierre à gravir et on se trouve dans un joli jardin, tout fleuri, garni de bancs cintrés, d'arbres et de buissons. Au milieu, un bassin miroite où évoluent des cygnes. Ce petit paradis, éclos sur le rocher, à deux pas des remparts, fut entièrement fait de terre rapportée. C'est un paradis artificiel. Quelques pas, et on se trouve sur les remparts, accoudé à la balustrade. Le rempart se dresse à pic sur la vallée du Rhône ; il plonge, prolongé en bas par la surface lisse ou tourmentée du rocher dont la base pose sur les quais. Tout au fond de l'abîme, au pied même du rocher, on distingue des toits de tuiles, des cahutes adossées à la pierre, la route blanche et poussiéreuse où trottinent des voitures minuscules, des bonshommes tout petits, qui ont une toute petite ombre. Un peu plus loin, le fleuve, presque torrent, semble vouloir emporter ce qui reste du fameux pont coupé dont le maigre squelette, osseux et desséché, a peine à résister au tourbillon, et dont les pierres disjointes vont se dissoudre en poussière. Un bateau à vapeur, mince et long comme un fil, remonte, avec une lenteur d'escargot, à grand renfort de roues et de fumée, le courant. Parfois il semble s'arrêter, soufflant, n'en pouvant plus. Là-bas, sur l'autre rive, dressé sur les montagnes roussies, voici le village de Villeneuve-lez-Avignon avec ses remparts démantelés. Toute la vallée du Rhône est semée de ces forteresses détruites, de ces ruines. Là comme sur le Rhin il y eut des combats de géants, et la Provence eut aussi ses burgraves.

Je descends des escaliers et rentre dans Avignon par une des vieilles portes du rempart. L'ancienne ville est tassée là, grouillante, avec ses rues tortueuses, ses odeurs, ses ruisseaux d'eau sale qui sinuent au milieu de la chaussée, ses escaliers qui serpentent, qui se perdent. Les noms des rues ressemblent aux rues elles-mêmes. Voici la rue de la Vieille-Juiverie dont l'appellation évoque la loque et la sordidité. Me revoici sur la place de l'Hôtel-de-Ville. Dans la ville moderne, les belles filles passent, cambrées, la poitrine en avant, le teint mat, les cheveux noirs, et leur profil de médaille se détache merveilleusement sur ces fonds de lumière et de soleil. Toutes agitent des éventails. Les toutes petites filles ont aussi leur éventail, non pas joujou, mais arme défensive qu'elles balancent avec agilité. Beaucoup d'hommes même n'en sont pas dépourvus, et le spectacle est amusant de toutes ces ailes d'oiseaux multicolores qui palpitent dans la lumière, sous le ciel bleu.

Orange ! Il pleut. Une grosse averse tombe sur la coquette ville, sur son théâtre, sur son arc de triomphe qui ruiselle ; c'est une rareté ! Et on semble craindre que la représentation des *Erinnyes,* le soir, au théâtre antique, ne puisse pas avoir lieu. Mais la pluie cesse. Le ciel cependant reste noir et roule de gros nuages sales, qui laissent échapper de temps en temps de larges gouttes. La ville, noyée dans le gris, dans la boue, a perdu beaucoup de son caractère. Et puis il y a le félibrige, le président de la République, le cortège officiel, des habits noirs, des discours, des distributions de croix, des fanfares, des appels de trompettes, des fantassins, des dragons, des étrangers. La pluie, l'apparat officiel, — qui est couleur de pluie, — ôtent à la cité d'Orange son apparence chantante et chatoyante, méridionale, et la revêtent de la robe uniformément grise du cosmopolitisme. Aperçu à un tournant de rue, à travers une forêt de parapluies, les landaus présidentiel et ministériels, suivis de guimbardes étranges, qui défilaient entre une double haie de cavaliers. On crie : « Vive le Président ! » Une jolie Arlésienne trépigne : « Hé ? Fermez doncques votre parapluie ? On peut bien être mouillé un peu quand c'est pour voir le président ! » Cette candeur fait sourire.

Le soir, à la nuit close, on se presse vers le théâtre. Quelques

étoiles clignotent. La foule s'entasse et grouille dans un tas de petites rues ascendantes et tortueuses qui servent d'entrées et de dégorgeoirs à la salle. La muraille, — trente-cinq mètres de hauteur, — qui clôt la scène, paraît énorme vue de la petite place. Son faîte semble se perdre dans la profondeur de la nuit. Il y a sur la place, dans la lumière des globes électriques, un va-et-vient, des appels, des exclamations joyeuses. Des queues se forment, sous l'œil affairé des commissaires, à chaque petite porte du théâtre. Par une ouverture béante de la muraille, vieille fenêtre garnie de plantes grimpantes et qui semble un trou sur l'infini, on distingue de face les derniers gradins, les gradins du faîte, ceux qui se confondent avec la colline, avec l'espace, et où s'agite déjà toute une fourmilière humaine. Une fois dans le théâtre, — on passe, pour gagner sa place, par un couloir en ruines parallèle à la scène et où s'enchevêtrent des feuillages, — l'impression est plus formidable encore. La salle, où cependant il y a encore de nombreux vides, semble être pleine à éclater. Et c'est un spectacle unique que celui de cette foule qui s'agite là, masse énorme et compacte, dont on a peine à distinguer les unités. On évoque par la pensée les représentations antiques, en plein jour, au grand soleil.

Au grand soleil ! Là, je formulerai une critique. On frappe les trois coups, et la représentation commence. Je passe sur l'impression bizarre produite par l'audition de la *Marseillaise* et de *l'Hymne russe* dans un pareil vaisseau. C'est un anachronisme, un contresens absurde, mais obligatoire, motivé par la présence occasionnelle du chef de l'État, et il n'y a trop rien à dire. On avale la pilule, en se disant qu'après cet accès de modernisme, on va se trouver enfin plongé en pleine antiquité, en plein rêve. Et ici on s'aperçoit combien on s'est fait illusion.

Non, l'antiquité ne se dresse pas de ces vieilles pierres ; non, le rêve n'éclôt pas et ne déploie pas ses ailes au-dessus de ces milliers de spectateurs assemblés. Je veux bien que la pièce de M. Louis Gallet, les *Fêtes d'Apollon*, spectacle d'à-propos et de passage où l'on voit se coudoyer dans une fantasmagorie bizarre Apollon avec sa lyre, la Musique avec sa robe blanche, la Provence avec son bonnet, un Satyre avec ses cornes, la France enveloppée du drapeau tricolore, ne soit pas très évocatrice, malgré quelques beaux vers et soit plutôt salade russe que romaine. Le sujet por-

tait fatalement l'auteur vers le poncif et tuait d'avance l'illusion et le rêve. C'est entendu. Mais les *Erinnyes,* œuvre conçue et exécutée dans la plus haute compréhension de l'antiquité, mais *Antigone,* chef-d'œuvre de Sophocle, d'où vient que ces deux pièces, elles aussi, n'ont pas produit tout l'effet qu'on attendait d'elles, qu'elles devaient fatalement produire dans ce milieu nouveau qui semblait fait pour elles ?

La raison en est bien simple. Au lieu de chercher à faire *antique,* il semble que les organisateurs se soient ingéniés à moderniser le plus possible le spectacle.

Et d'abord, pourquoi donner la représentation le soir, aux chandelles ? Est-ce donc impossible de la donner dans le jour ? Comment s'y prenaient les anciens ? Ne peut-on rétablir les velums disparus, si l'on craint la rigueur du soleil ? Serait-il bien difficile de reconstituer la légère toiture qui faisait saillie et qui protégeait la scène ? Ou bien, si ces travaux sont des travaux d'Hercule, pourquoi ne pas commencer à jouer vers cinq heures de l'après-midi, à l'heure où le soleil commence à être moins ardent ? On verrait le ciel bleu, les montagnes, on aurait la sensation du large et de l'espace autour de soi. N'était-ce pas l'idée de Mounet-Sully de jouer *Œdipe-Roi* vers la fin de la journée, sous la lumière enveloppante du ciel ? Le dénouement y gagnerait en grandeur et en réalité, et il serait plus saisissant de voir le fils de Laïus disparaître, aveugle, dans la rougeur du soleil couchant que dans la clarté vague et falote d'une rampe de de gaz. Pas de moyens termes. Le spectacle qu'on nous a servi est hybride. Dès lors que vous employez le gaz et l'électricité, jouez dans une salle moderne. Dans le théâtre d'Orange il faut s'exécuter au soleil, sous peine de faire petit. S'imagine-t-on, par hasard, que l'apparition si pure, si délicieuse, d'Antigone, — Mlle Bartet, — portant le vase sur son épaule, n'est pas gâtée par cet éclairage électrique, impossible à régler, qui rend les artistes blafards et les spectateurs aveugles ? Le tableau gagne-t-il à être vu à travers un réseau de fils conducteurs qui évoquent la pensée d'un grand centre télégraphique ? Et quand Créon s'en revient plus tard, portant le cadavre de son fils, groupe admirable et tragique, croit-on que la clarté du jour ne se prêterait pas davantage aux jeux d'ombre et de lumière et n'éclairerait d'une façon plus saisissante la physionomie d'angoisse des personnages ?

Pourquoi, ayant à sa disposition un vaisseau comme le théâtre d'Orange, ne pas user de tous les avantages qu'il procure ? Il y a, dans les *Erinnyes*, la fameuse scène où Orestès, qu'on croyait mort, s'en revient au palais des Atrides et regarde, étonné, à travers le feuillage, sa sœur Elektra qui rend les honneurs funèbres au tombeau d'Agamemnon. La disposition du théâtre se prête admirablement aux jeux de scène d'Orestès. Paul Mounet, d'ailleurs, a joué le personnage avec un grand art de composition. Il fallait le voir ramper à travers les branches, écarter le feuillage et, dans la pose d'Actéon, se pencher pour voir, anxieux de ce qui se passait devant la maison de son père, puis se glisser parmi les pierres, les éboulements de roches, et enfin surgir devant sa sœur ! Eh bien ! avec l'éclairage factice adopté, une partie de la scène se noyait dans l'ombre et le feuillage réel prenait une apparence de décor et de portant, devenait faux, métallique. Tout se trouvait rapetissé et la scène, tremplin immense, apparaissait restreinte.

Je ne parle que pour mémoire de l'atroce machine à vapeur tapie dans un coin, quelque part, et qui a troublé tout le spectacle du mouvement tapageur et rythmique de ses bielles. On n'entendait qu'elle et le ronflement du générateur. J'aime à croire que c'est la dernière fois qu'elle aura joué son rôle dans les représentations du théâtre d'Orange.

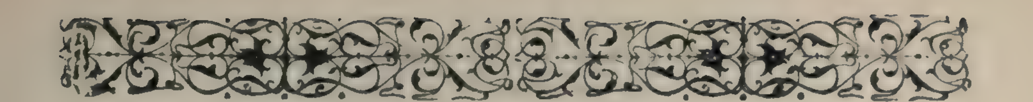
Marseille ! Point terminus. Le cosmopolitisme à outrance. Du tapage, des tramways, des fiacres, des portefaix, des petits cireurs de bottes aux yeux noirs, à la chevelure frisée, aux pieds nus, la Canebière qui grouille, les cafés qui regorgent, qui dégorgent, tout le fracas du boulevard à l'heure de la fièvre de l'apéritif, des affaires. Et, tout en bas, au bout de la Canebière, le vieux port avec sa forêt de mâts, fourmillante et serrée comme la forêt, des gens qui passent. Le long du vieux port, au soleil, c'est l'entassement des tonneaux, des bâches et des prélarts, des colis mystérieux qui viennent de loin, le va-et-vient des marchands, des matelots, des douaniers, des vérificateurs. Par terre, des ruisseaux d'eau sale rampent, qui exhalent une odeur de moisi, de poisson, de rance. A des étalages en plein vent on vend des coquillages. Et ce sont des cris, des appels. *Fein de brutt !* Tout le mouvement d'un grand port de mer, d'une ville cosmopolite. Et toujours le

soleil, l'implacable soleil dans le ciel implacablement bleu, qui fait hausser le verbe et bouillir les cervelles.

Le soir, au coucher du soleil, promenade sur la Corniche, avec, à gauche, des villas coquettes, des terrasses ornées de balustrades, des jardins d'oliviers, de grenadiers, de figuiers, des rochers hérissés de plantes grasses, et, à droite, le large, la Méditerranée immobile, d'un bleu foncé à l'horizon et qui semble un bloc solide. La nuit tombe. Le croissant de la lune se mire dans les vagues. Le spectacle est merveilleux, mais a l'air trop apprêté. La couleur trop crue du ciel, de la côte, de la mer, lac immense, aux vagues courtes, la nuance chatoyante des rochers entrevus nettement à travers la transparence extraordinaire de l'eau, le groupement harmonieux des bastides et des arbres, tout donne au paysage l'apparence d'un décor d'opéra. Et je rêve, non sans un vague soulagement, aux montagnes que je vais revoir, couvertes de sapins et de brumes qui s'accrochent à leurs flancs, toutes remplies de précipices, de gorges, d'imprévu, où le soleil est rare, où des sources bruissent dans la verdure...

AUGUSTE VILLEROY.





CHRONIQUE



CETTE année, le prix de Rome pour la peinture n'aura pas de titulaire : l'Académie des Beaux-Arts a décidé, — et nul ne songerait, en présence de la médiocrité du concours, à critiquer sa décision, — qu'aucun des concurrents n'avait produit une œuvre qui méritât le grand prix. Ç'avait été le parti qui avait prévalu, après de nombreux tours de scrutin, dans le jugement préparatoire rendu par la section de peinture de l'Académie ; ç'a été pareillement, à la suite de scrutins non moins nombreux, le résultat du vote définitif, émis par l'Académie réunie.

L'argument du concours était : *Vulcain, aidé de la Force et de la Violence, enchaîne Prométhée sur les cimes du Caucase.*

Donc, la valeur du concours n'ayant pas paru suffisante pour permettre de décerner la première récompense, il n'y a pas eu de grand prix de peinture. Le premier second grand prix a été attribué à M. Roger, né à Paris le 26 avril 1874, élève de MM. Jean-Paul Laurens et Benjamin Constant ; le deuxième second grand prix, à M. Sellier, né à Toulon le 2 février 1872, élève de MM. Bouguereau et Gabriel Ferrier ; une mention supplémentaire, à M. Gibert, né à Marseille le 24 janvier 1869, élève de M. Gérôme.

Le thème proposé aux concurrents pour le prix de Rome de sculpture était le suivant : *Orphée, arrivé sur le seuil des régions infernales d'où il ramène Eurydice, tourne la tête pour voir s'il est suivi de l'être cher ; et, dans le même instant, il la voit entraînée de nouveau par Mercure dans le séjour ténébreux des ombres.*

Innombrables furent les tours de scrutin nécessités par le jugement préparatoire, soumis à l'Académie des Beaux-Arts par sa section de sculpture. Mais l'Académie réunie n'adopta pas ce classement préalable, et, réformant par un vote à peu près unanime la solution, si laborieusement préparée, qui lui était proposée, arrêta la liste des récompenses comme suit :

Grand prix de Rome : M. Ségoffin, né à Toulouse le 5 mars 1867, élève de MM. Cavelier et Barrias ;

Premier second grand prix : M. Magrou, né à Béziers le 26 octobre 1869, élève de MM. Thomas et Injalbert ;

Deuxième second grand prix : M. Vermare, né à Lyon le 27 novembre 1869, élève de MM. Falguière et Mercié.

Déjà, au concours de l'an dernier, M. Ségoffin avait obtenu la seconde récompense, et les qualités à la fois sérieuses et brillantes de son *Mucius Scævola*, on se le rappelle, faisaient présager le succès qu'il a remporté, cette année, avec son *Orphée*.

Le sujet que l'Académie avait donné au concours de composition musicale pour le prix de Rome était : *Frédégonde*, scène lyrique de M. Charles Morel, tirée des *Récits mérovingiens* d'Augustin Thierry.

L'Académie a rendu le jugement suivant :

Grand prix : M. d'Ollone, élève de MM. Massenet et Lenepveu ;

Premier second grand prix : M. Crocé-Spinelli, élève de M. Lenepveu ;

Deuxième second grand prix : M. Schmitt, élève de MM. Massenet et Fauré.

M. Gruyer, membre libre de l'Académie des Beaux-Arts, a été désigné par l'Institut pour remplir les fonctions de conservateur du domaine de Chantilly, de concert avec M. Mézières, de l'Académie française, et M. Léopold Delisle, de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. L'Institut avait préalablement décidé que ces fonctions seront renouvelables tous les trois ans.

La baronne de Saint-Didier, qui fut au nombre des victimes de la catastrophe du bazar de la Charité, a légué, pour le musée Condé, au château de Chantilly, entre autres objets d'art, un portrait de Louis XVI par Duplessis.

La commission de l'Académie des Beaux-Arts, chargée du classement des candidats à la place d'académicien libre, vacante par suite du décès du duc d'Aumale, avait dressé comme suit la liste de présentation : en 1re ligne, M. Ch. Yriarte ; en 2e, le prince d'Arenberg ; en 3e, M. Georges Berger ; en 4e, M. Henri Lavoix ; en 5e, M. Jules Comte.

Au sixième tour de scrutin, le prince d'Arenberg a été élu par 20 voix sur 39 votants.

Pour l'élection d'un membre titulaire dans la section de peinture, en remplacement de M. Français, décédé, la liste des artistes qui avaient posé leur candidature avait été dressée comme suit par la section compétente : en 1re ligne, M. Ch. Busson ; en 2e, MM. Aimé Morot et Vollon ; en 3e, M. Roybet ; en 4e, M. Harpignies. A cette liste l'Acadé-



Orphée

Bas-relief de Victor Ségoffin

Prix de Rome de 1897.

mie avait ajouté les noms de MM. Dagnan-Bouveret, François Flameng et Albert Maignan.

Après vingt-et-un tours de scrutin, M. Vollon a été élu par 18 suffrages sur 35 votants.

Le prix Bailly, destiné à récompenser la meilleure œuvre architecturale construite dans les deux dernières années, a été décerné par l'Académie des Beaux-Arts à M. Ch. Rouyer, auteur de la mairie du Xe arrondissement.

Le sujet proposé par l'Académie aux concurrents pour le prix Troyen était cette année : *Paysan conduisant ses bêtes aux champs*. Une soixantaine de tableaux ont été présentés à ce concours. Le prix a été décerné à M. Hugues de Beaumont. Deux mentions honorables ont été accordées à MM. Arlin et Azéma.

Le musée du Louvre vient de faire l'acquisition, au prix de 9.000 francs, d'une œuvre d'un peintre de l'École anglaise, Georges Romney (1734-1802), qui n'était pas encore représenté dans notre collection nationale, d'ailleurs assez pauvre en spécimens de la peinture anglaise. C'est un portrait d'homme assis, assurément estimable, mais qui est loin de justifier par sa valeur l'engouement excessif qui, depuis plusieurs années, s'est manifesté, de l'autre côté du détroit, en faveur de Romney, et que l'on paraît, chez nous, assez enclin à partager. A en juger par ce tableau, — qui est, du reste, il faut en convenir un morceau remarquable, — il y a quelque disproportion entre le talent, — très réel, répétons-le, — du peintre, et la réputation que se sont évertués à lui faire nos voisins d'outre-Manche.

M. Amédée Pigeon vient d'être nommé conservateur du musée de Lille, en remplacement de M. Agache, démissionnaire.

Sur la proposition du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, ont été nommés, dans la Légion d'honneur : au grade de commandeur, M. Édouard Detaille, artiste peintre, président de la Société des artistes français ; — au grade d'officier, MM. Guiffrey, administrateur de la manufacture des Gobelins ; Clairin, artiste peintre ; Ant. Injalbert, sculpteur ; Henri Becque, auteur dramatique ; — au grade de chevalier, MM. Boutet de Monvel, Jean Geoffroy, Isenbart, Rondel, artistes peintres ; Onfroy de Bréville, dit Job, dessinateur ; Charles Girault, architecte ; Eug. Brieux, auteur dramatique ; Raoul Pugno, compositeur ; Molinier, conservateur au musée du Louvre.





LES LIVRES

L'Homme et la Vie, notes et impressions par Gustave Vapereau (Paris, Hachette).



ENDANT une longue carrière qui a traversé la littérature, l'enseignement et l'administration, M. Gustave Vapereau a publié plusieurs volumes de critique comme n'en savent plus écrire les hommes de la génération présente, auxquels manquent les fortes convictions de nos aînés et de nos maîtres. Il est aussi l'auteur du *Dictionnaire des Contemporains*, dictionnaire fameux par la richesse authentique de ses renseignements, livre de chevet de tous ceux qui veulent s'informer sur les hommes qui ont vécu et marqué dans la seconde moitié de ce siècle.

L'élaboration de ce *Dictionnaire* a mis l'auteur en relation avec tous les hommes marquants d'aujourd'hui ; il les a vus ainsi dans le secret de leur intimité morale. Il a surpris l'envers des gloires, il a soupesé les orgueils et les vanités, il a enregistré les ascensions et les décadences des réputations, il a sondé les ambitions, écouté ou lu le récit des amertumes ; enfin il a eu le spectacle exact et vrai d'une humanité qui se montrait à lui dans sa réalité et non dans son apparence. S'il avait voulu conter tout ce qu'il sait, s'il avait écrit des mémoires, quel aspect étrange prendraient bien des choses et bien des gens ! Mais le *Dictionnaire des Contemporains* n'est possible que s'il est impartial ; il caractérise les hommes, il leur donne leur nom, il constitue le bilan de leur vie, mais il ne les juge pas. L'auteur sait trop bien que les réputations les mieux assises, les renommées les plus fixes ont oscillé pendant longtemps du dénigrement à l'exaltation, et réciproquement, avant de prendre leur niveau définitif ; il n'ignore pas que, tous les vingt ans, nos points de vue changent, que chaque génération refait l'histoire ; aussi s'abstient-il de toute critique parce que juger c'est se condamner soi-même à la palinodie.

Mais de toutes les observations qu'il n'a pas formulées, M. Gustave Vapereau, sous le titre l'*Homme et la Vie*, a extrait une philosophie résumée en un court recueil de *Notes et Impressions*. Là se trouve condensé le résultat d'innombrables réflexions nées du spectacle de la comédie humaine pendant cinquante ans.

L'ouvrage est divisé en cinq parties : la *Société* ; la *Femme ; Littérature et Art, Politique et Histoire ; Philosophie, Éducation.* C'est le livre d'un philosophe qui a ses heures de sévérité mais qui ignore l'amertume. On y pourrait même trouver sur bien des sujets actuels, plus d'un trait ironique. Mais un détachement indulgent, une désillusion profonde, met sa marque de mélancolie sur bien des pages. Nulle part de la sécheresse de La Rochefoucauld ou la rancune discrète d'un La Bruyère. Il faut avoir encore toute la jeunesse de l'âme et une bonté foncière pour écrire ces *Notes* d'une philosophie souriante et gracieuse : « Le meilleur moyen de lire dans le cœur des autres, c'est d'ouvrir le sien. — Toute la vie garde le reflet des feux allumés par la jeunesse sur ses premières cimes. — Le contact des deux plus beaux fruits du monde les gâte l'un par l'autre ; l'amitié de deux hommes de bien les rend meilleurs. — On peut dire du monde tout le mal qu'on voudra, il ne subsiste que par le bien qui est en lui. ». Cette dernière pensée est profondément juste ; il semble qu'elle soit venue naturellement sous la plume, mais le dernier effort de l'observation n'est-il pas précisément de découvrir ce que tout le monde a regardé, mais ce que personnne n'a vu ?

Cependant ne nous fions pas trop à la placidité de l'auteur ; elle ne se montre que par moments. La rigueur du moraliste reparaît bientôt et formule ces *Impressions* dédiées aux égoïstes de tous les sexes et de tous les âges : « Égoïste... celui qui ne pense pas à moi. — Service oblige... celui qui le rend. — Chacun conçoit clairement le droit et le devoir : le droit pour soi, le devoir pour les autres. » Il est difficile de mieux formuler la doctrine de l'égoïsme, exalté aujourd'hui par toutes les théories de l'individualisme. Le droit pour soi, le devoir pour les autres est la devise de toute une génération à laquelle manquent les idées générales et les idées généreuses, qui a fait de l'adoration de son propre individu le terme frivole de toutes ses actions. Jamais les appels à la bonté, à la pitié, à la sensibilité n'ont été plus universellement employés ; on dirait, à lire les journaux et les livres, que nous vivons à une époque de douceur évangélique, et jamais, cependant, le culte des intérêts particuliers n'a été plus féroce, jamais il n'y a eu plus d'indifférence, de pusillaminité, de dureté et de cynisme dans les âmes. Comme le dit fort bien M. Vapereau, « le respect s'en va et avec lui les choses respectables ». Tout a été bafoué ou détruit de ce qui faisait la grandeur des hommes d'autrefois, et les vieilles idées d'honneur et de devoir n'ayant pas été remplacées par des principes, voire même des conventions nouvelles, l'égoïsme est devenu non seulement une théorie acceptée, mais un principe nécessaire. Il ne s'agit plus maintenant de rêver au bonheur de ses semblables, de se sacrifier au progrès du genre humain ; ces vieilles conceptions ne sont plus que ridicules : aujourd'hui Socrate ou Jésus se mettraient en chansons. Il s'agit, au contraire de vivre, et de vivre selon les lois de la concurrence vitale, c'est-à-dire de prospérer par l'écrasement des faibles et des humbles. « Il y avait jadis une société, dit

encore l'auteur de l'*Homme et la Vie*, il n'y a plus que des foules ». Cette société, étroite si l'on veut, mais fondée sur le principe de la solidarité, protégeait, soutenait ses propres enfants, et si son action était restreinte, au moins était-elle efficace. Elle imposait à ses membres de nombreuses conventions, des usages méticuleux et parfois puérils ; elle avait ses jugements qui ne relevaient d'aucun code, mais qui n'en étaient que mieux exécutés ; elle maintenait ses règlements tacites avec une fermeté obstinée, mais, en revanche, elle décuplait l'énergie de l'individu en lui prêtant les forces et les idées de tous, elle lui donnait l'habitude de la dignité, du respect et de l'honneur, habitude qui devenait rapidement une seconde nature, cent fois plus forte que la première. Mais que faire devant la foule qui remplace aujourd'hui la société ? La foule ne sait, ne voit, ne pense ni ne juge. A peine a-t-elle conscience de son propre instinct. Sa puissance est si formidable et, en même temps, si inconsistante, qu'il ne faut songer ni à la dompter ni à la servir. L'individu n'a donc d'autre ressource que de se confiner dans ses petits intérêts, d'approcher de loin la bête monstrueuse et, au premier mouvement inquiétant, de fuir en criant sauve qui peut.

Sur le chapitre de la *Femme*, le moraliste est désenchantant. Il n'y a pas à lui en vouloir. D'ordinaire les pensées ne se publient pas dans la prime jeunesse, à l'âge où la femme est, pour l'homme, l'incarnation de son bonheur. Les maximes, fruit de l'expérience, sont le testament des illusions, et la plus belle, la plus grande des illusions humaines est celle de l'éternel féminin. Donc, les moralistes sont rigoureux. « La femme est encore plus mauvaise conseillère que la faim », dit M. G. Vapereau. Soit, cela peut s'écrire, puisque cela peut se prouver, mais nous aurions voulu une contre-partie à cette déclaration pessimiste. Si, dans les classes élevées de la société, la femme vaut souvent moins que l'homme et est cette mauvaise conseillère pire que la faim, dans le peuple, au contraire, la femme est presque toujours la probité, le travail et la dignité de l'homme. La femme de l'ouvrier lui est infiniment supérieure par les qualités morales ; elle représente l'ordre dans le ménage, l'éducation des enfants, l'épargne sur le salaire, elle est toute la famille. Partie, l'homme sombre inévitablement dans les décadences irrémédiables.

Sur les prétentions égalitaires des femmes d'aujourd'hui, le moraliste a des mots qui tranchent finement la question. « Les réformes sociales ont moins a attendre de la langue et de la plume des femmes que de leur aiguille. — Les femmes, nos souveraines, veulent être désormais nos égales ; elles ont soif de la déchéance ». Cela est vrai. Mais si, aujourd'hui, elles aspirent à descendre, nous doutons qu'elles y parviennent jamais. Les immuables lois de la nature ont imposé à la femme un rôle moral et matériel dont elle ne peut se départir. Son être tout entier n'est, comme celui des êtres vivants, qu'une résultante ; l'éducation ou les conventions sociales ne sauraient prévaloir un instant contre les lois de son organisme. Elle peut dire, écrire, faire tout ce qui lui plaira, elle

ne sera jamais que ce qu'elle doit être. Mais de quoi parlerait-on si, de temps à autre, on ne refaisait le plan de la création ?

Le chapitre de l'*Éducation* renferme des notes infiniment sages. Les méthodes dites nouvelles, n'y trouveront pas leur éloge, mais tout esprit de bon sens y rencontrera des traits de la plus parfaite justesse : « L'idéal d'un maître, comme celui d'un gouvernement, doit être de se rendre inutile ». Et celle-ci : « Pour faire un bon instituteur, il faut trois choses et à trois doses : un peu de savoir, beaucoup de bon sens et un dévouement infini ». Voilà des mots qu'il faudrait faire graver sur les murailles des Écoles normales pour rappeler aux jeunes gens et aux jeunes filles ce qu'est l'enseignement même. Le but actuel de toutes les études est de donner aux futurs instituteurs les apparences d'une érudition mal digérée, de leur faire croire à la supériorité de ceux qui savent, c'est-à-dire qui ont retenu ce que d'autres ont dit avant eux, enfin de leur inspirer le secret mépris des fonctions qu'ils vont exercer. Mais qui persuadera jamais les gradés de l'Université de l'inutilité du savoir trop étendu, de la valeur immense et rare du bon sens, et de la nécessité primordiale du dévouement ? Tous les articles sur l'Éducation sont à lire et à méditer. Il en est bon nombre qui pourraient servir d'épigraphes à des traités d'éducation. Cela n'arrivera pourtant pas : il est dans l'ordre que les philosophes ne soient jamais écoutés.

La dernière page de l'*Homme et la Vie* nous réserve une originalité inattendue. L'auteur s'y juge lui-même dans un spirituel épilogue : « Un jour, l'auteur d'un assez gros recueil de pensées en fit faire plusieurs copies et les remit à des critiques amis dont il appréciait la sincérité et la compétence. Il les priait de marquer au crayon bleu celles qui paraîtraient les meilleures et au crayon rouge les moins dignes de voir le jour. Au retour des manuscrits, il n'y avait pas une pensée qui n'eût été tour à tour pointée aux deux couleurs ». C'est le mot de la sagesse et, en même temps, le procès de la critique : nous n'avons rien à y ajouter.

GASTON SCHÉFER.

Raisins bleus et gris, poésies par Léopold Dauphin ; avant-dire de Stéphane Mallarmé (Paris, Léon Vanier).

A vouloir dégager la caractéristique des poésies que publia naguère M. Léopold Dauphin, sous le titre de *Raisins bleus et gris*, il siérait de noter, en maint endroit de ce recueil, l'expression imprécise, le sentiment vague et fugace, où persiste néanmoins un accent d'intime mélancolie, mais que revêt une forme flottante et mièvre, dont la bizarrerie parfois déconcerte, — et, à la fois, de souligner, en d'autres parties, l'allure eurythmique et mélodieuse du vers, le pur contour, l'expression décisive. Étrange dualité qui s'accuse nettement dans la personnalité du poète. De la seconde de ces deux manières relève le sonnet qui suit :

Au fil du long canal que verdit l'ombre verte
Reflétée en le flot silencieux et lent,
Devers sa bien-aimée, il va, le cygne blanc,
Lent et silencieux, l'aile d'ombre couverte.

Un sillage le suit, qui frémit de plaisir ;
Dans sa neige une flamme active le dévore,
Et son cou, recourbé comme une anse d'amphore,
Porte, fière, la tête où, seul, bruit le désir.

Il glisse. Un feu divin dans ses veines circule,
Et la fièvre indicible et le mord et le brûle ;
Mais il glisse, impassible en dépit de son cœur,

Sachant qu'à la beauté plaisent les calmes lignes.
Nul mouvement ne trouble encor son air vainqueur,
Et vers sa bien-aimée il va, calme, le cygne.

Nous sommes, — faut-il l'avouer ? — de ceux dont les préférences se rallient à cette manière plutôt qu'aux absconses complexités d'écriture qui, dans plusieurs de ses poésies, apparentent vaguement le genre de l'auteur à celui de son préfacier, M. Stéphane Mallarmé : celui-ci a fait, en effet, aux *Raisins bleus et gris* l'honneur d'un « avant-dire ». Un tel témoignage, au reste, décerné par cette haute individualité, atteste le mérite de M. Léopold Dauphin et la sympathie que son talent délicat et très personnel est capable d'inspirer.



Le Directeur-Gérant, Jean Alboize.

CHATEAUDUN. — IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ TYPOGRAPHIQUE.



EUGÈNE CARRIÈRE

(Extrait du Journal d'un élève.)



AUVAIS hiver, temps de chien. Me voici en route pour le cours du soir, pataugeant sur l'asphalte brune que souille une neige boueuse. La température est âpre ; le ciel semble perdu dans un brouillard aqueux. En leurs vitres ternies, les pâles reverbères jettent près d'eux de mourants regards ; et les voitures se font rares, dans la rue, par ce temps de glissade. Les piétons eux-mêmes, en dépit des water-proofs et des snow-boots, ne montrent qu'à regret leurs silhouettes de rêve, aussitôt évanouies dans la brume. Au loin, le *Moulin Rouge* perce de ses mille feux l'opacité de ce voile d'hiver, sous lequel apparaît, toujours plus séduisante, la mystérieuse capitale, « reine du monde ». Et c'est, autour de ce moulin, — rouge ordinairement, mais rose ce soir, et qui serait, ainsi entrevu, plutôt celui des fées, — c'est un nimbe d'une impalpable et douce luminosité, qui accroche des rubis aux blanches dentelles des arbres frileux... Mais, — grâce à mon imagination qu'impressionnent étrangement et récréent les mutables aspects de la nature, — mon vilain chemin se trouve fait. Sans m'apercevoir presque des désagréments de la route, cahin caha, à travers les ornières et la boue gluante, me voici, ayant traversé la rue Fontaine et la place Clichy, en plein boulevard, tout près de la porte basse qui donne accès dans l'atelier de Carrière.

Deux questions se pressent maintenant sur mes lèvres : Le patron était souffrant, comment va-t-il ? Le verrons-nous, ce soir ? Mais qu'est-ce ? Aucune lumière ne filtre au travers des châssis ? Sur le seuil, j'entrevois la salle vide encore, et comme endormie dans la pénombre. Seul, dans l'incomplet éclairage de son quinquet fumeux, le bonhomme Dubois trottine, plaçant et ordonnant cartons à dessin, chevalets et tabourets. — « M'ssieu est encore en avance, parbleu ! » — grogne-t-il dans sa barbiche. C'est curieux, la silhouette de Dubois, qui a l'avantage de m'égayer dans la pleine lumière, prend, à cette heure, je ne sais quoi de bizarre et de presque fantomatique... Imaginez-vous une grosse tête, cheveux ébouriffés sur les tempes, bonnet grec aplati sur l'occiput, ventre bedonnant appuyé sur de maigres jambes, contre lesquelles viennent flocher les pans d'une redingote, assez semblables aux ailes cassées d'une grande chauve-souris. Et c'est, à chaque déambulation du bonhomme, le même envol de grande redingote, le même cric crac de gros souliers ferrés. J'ai besoin d'entrevoir parfois, à la faveur du luminaire posé en un recoin, j'ai besoin d'entrevoir une humaine et rougeaude face, pour ne pas croire à la présence d'un revenant, de quelque gnome chargé de présider aux soins nocturnes de la *Palette* [1].

Mais un coup tinte dans le silence, et l'aiguille de l'horloge, qui marque huit heures et demie, donne le signal de la séance. Sous la main diligente de Dubois le vaste hall semble s'éclairer comme par enchantement. Le gaz flamboyant jaillit des branches de fer, rangées en demi-cercle autour de la table à modèle, qu'illumine un puissant réflecteur. Soudain, je perçois, au dehors, une voix féminine, mêlant son timbre d'éphèbe aux sonorités plus rudes d'une bande de camarades qui entrent bruyamment. Voici Éda, le modèle qui nous pose depuis lundi dernier. Éda est étrange : j'ai essayé, durant toute la semaine, de déchiffrer, pour le peindre, ce caractère complexe. Je voudrais bien savoir quelles passions, quelles colères, quelles douleurs enfin se retranchent sous l'impassibilité de ce pâle visage aux traits émaciés, aux yeux

[1] Cette association artistique pour l'enseignement du dessin et de la peinture fut fondée en 1884, sous les auspices de M. Wallet, et régulièrement constituée sous la dénomination de *Société de la Palette*. MM. Humbert, Gervex et Roll, dans les cours du jour, Carrière, dans les cours du soir, considérés comme les présidents d'honneur de la *Palette*, assumèrent successivement la responsabiblité de la correction des élèves.

d'un brun profond dans leurs cernures métalliques, à la bouche fine et dédaigneuse, scellée, semble-t-il, comme une lettre cachetée. Le bruit court que, sous ce nom d'emprunt, Éda, se cache une femme du monde, orpheline sans fortune, abandonnée par son mari, un graveur de talent devenu alcoolique, et qui la maltraitait...

— Carrière était souffrant samedi dernier ? — Oui, mais il est remis. J'entends dire qu'il viendra. — On n'en est pas plus sûr que ça, tu sais ! — Mais enfin, qui l'a dit ? — C'est le massier. Il a été prendre des nouvelles du patron. — Oh ! là, Graindor, dis-nous, puisque tu es renseigné ? — Mais, pas beaucoup mieux que vous, mes bons amis. Je ne sais rien de positif, croyez-le. Seulement, l'autre jour, lorsque j'ai été prendre des nouvelles de Carrière à la *Villa des Arts*, il m'a été répondu que le maître était remis. Même, a-t-on ajouté, il allait sortir un instant plus tard. Aussi en ai-je conclu.... Mais, mettons que je n'ai rien conclu... (Tous, faisant chorus :) — Tu en as conçlu ? — J'en ai conclu..., mais, je le répète, cette conclusion m'est toute personnelle : que nous verrions le patron, ce soir à l'atelier. — (Les têtes sont tournées vers le vitrage, et des voix mécontentes se font entendre :) — Bon ! v'là que ça recommence à tomber ! — Et ça tombe ! (Une voix canaille :) — Mince alors ! (Plusieurs voix se confondant :) — Chien de temps ! — Zut ! — Carrière ne viendra pas ! (Et Graindor convaincu :) — Carrière est un courageux, un volontaire, et vous savez s'il tient à son cours. Je parie, dix contre un, que vous le verrez ici ce soir, Messieurs. (Des voix réunies :) — Bravo ! Graindor. Tu as bien parlé, mon vieux.

Par le châssis ouvert, on voit la neige passer en longs tourbillons. Elle s'envole, mousse légère, à travers les espaces, ou bien se pose contre l'appui des vitres, où elle pleure et disparaît. Les arrivants se succèdent, maintenant sans interruption. On entend claquer, ouvrir et fermer les doubles portes, tantôt doucement et tantôt brutalement, suivant le tempérament de chacun. Les mêmes questions, relatives au maître, se renouvellent et se prolongent, les semblables hypothèses. Puis, l'énervement de l'incertitude gagne chacun et chacune, — car, les femmes, nouvellement admises dans l'atelier, ne sont pas les moins nerveuses, — et, durant les cinq minutes que dure le déshabillage du modèle, c'est un feu roulant de paris qui se croisent, confus ou criards, convaincus ou bouffons. — Il viendra ! — Il ne viendra pas ! — S'il

ne vient pas, je m'engage à payer des consommations à la société, crie Saint-Vergeux! — Et moâ, je payé quatre pour chacun si loui il venait, — jette une grosse voix d'English enroué : c'est Tarlton, le monsieur aux banknotes, comme on l'appelle. — Le glace tombé. Carrière il est malade. Carrière il chauffe ce soir. (Hilarité générale et prolongée.)

Mais voici Éda qui sort de sa logette, laissant tomber sa jupe, qu'elle envoie rouler sur la chaise derrière le paravent, dans un geste qui semble souffleter d'invisibles adversaires. Une mince batiste, seule, sert encore d'enveloppe à sa beauté, et, avec l'envol du dernier voile, c'est le *Poème de la Femme :*

> Glissant de l'épaule à la hanche,
> La chemise aux plis nonchalants
> Comme une tourterelle blanche
> Vient s'abattre sur ses pieds blancs [1].

— Qu'on ferme donc le châssis, nom de Dieu! Le modèle est sur la table! La présente apostrophe sort du gosier tonitruant de Grimaldi, beaucoup moins pour défendre du froid la frêle créature que pour donner cours à son juron familier, à son besoin continuel de vocifération. Dubois, que terrorisent toujours les ordres de Grimaldi, s'est empressé de clore hermétiquement les ouvertures du vitrage, et le silence, peu à peu, s'établit. Éda promène autour d'elle son triste regard indifférent, penche un peu la tête, et prend la pose. Cette pose est simple, sans aucun « mouvement qui déplace la ligne ». Les bras sont croisés sur la poitrine, et tout le poids du corps porte sur la jambe droite, dont j'aperçois bien, de la place que j'occupe, le fier contour, très net. Avec le réflecteur, dont on vient d'élever la flamme, le haut du corps rayonne maintenant : un jour ardent baise la blanche épaule et plaque des reflets d'or contre l'épaisse chevelure, qui s'enroule, capricieuse, au cou de la femme... La femme? Puis-je encore l'appeler de ce nom? N'est-ce point plutôt l'image radieuse et insaisissable du fuyant idéal? Seul, le poète peut comprendre le cri superbe de défi :

> Je suis belle, ô mortels, comme un rêve de pierre [2].

Oui, le rêve à réaliser, c'est, je crois, la beauté. Mais, la beauté

[1] Théophile Gautier, *Émaux et Camées.*
[2] Baudelaire, *Les Fleurs du mal.*

souffre-t-elle une réalisation sans descendre de son auguste piédestal ? Le rêve prend un corps, il descend, prometteur, en votre âme. Mais, soudain, un douloureux éveil le fait s'évanouir. Vous le cherchez autour de vous, en vous : il n'a fait que passer et il n'est déjà plus. Ma toile, tristement, gît sur mon chevalet. L'image hallucinante brille là-bas sous la lumière, et je n'ose plus recommencer une pénible comparaison. Où sont, en vérité, les lignes souples, exquises, ce galbe fier de nymphe et ce cou délicat qui se perd doucement dans l'ombre ? Muni d'une aussi pauvre étude, puis-je prétendre aux conseils, aux corrections du maître ? Carrière, ce compréhensif, cet enveloppeur des formes, me dirait peut-être... Mais non ! une fois de plus, avec l'heure de la leçon qui s'approche, surgissent le doute empoisonneur, les angoissantes inquiétudes. Et, sans courage, je me livre, de nouveau, pieds et poings liés, à l'éternel et douloureux : « Que sais-je ? »... — Mais à quoi rêves-tu donc, Armand ? (Voici l'appel de Thierry, mon camarade de gauche, qui me tire de ma léthargie). — A quoi je rêve ?... A la beauté, Thierry ; à la beauté, charmeresse, insidieuse et perfide, qui sourit à l'artiste, et s'éloigne en planant sitôt qu'il veut l'étreindre... — Demeureras-tu toujours le poursuivant des ironiques chimères, Armand ? La beauté, telle que tu la conçois, c'est-à-dire absolue, même avec la plus ferme volonté d'art, ne se peut atteindre, et le rêve en est dangereux. Je lui préfère, certes, la saine réalité, fille de la nature. — Et moi, j'en suis pour la beauté, fille de l'esprit, et qui doit être l'œuvre de l'art. La réalité, captivante quelquefois, plus souvent ennuyeuse, est toujours uniforme, banale même, le domaine en étant collectif. Le rêve, tout individuel, ne peut être que divers et multiple. Celui-ci embrasse l'infini du possible ; celle-là ne saurait franchir l'étroit cercle de la vie, cette geôle de l'esprit. La réalité s'approche de la bête humaine, le rêve seul vient au-devant de l'ange.

Mais un bruit d'applaudissements qui viennent d'éclater, les uns amicaux, les autres gouailleurs, scande mes dernières paroles, tombées dans le silence de l'atelier : — Bravo, le rêveur ! — Non, non l'ergoteur !... — Nom de Dieu ! ne confondons pas, Messieurs ! (Et Grimaldi s'esclaffe lourdement, en me jetant de sa bouche simiesque, tout en dirigeant sur les femmes, à droite, la fumée de son énorme pipe :) — Mais dis donc, Armand, dis donc, blague à part, tu me troubles. Moi qui m'escrime à faire un portrait bien

exact cette semaine, une ressemblance épatante, quoi! Hum! vas-tu dire que c'est la bête humaine que je viens d'attraper? Si tu le prétends, je t'affirmerai d'ailleurs une chose bien simple, c'est qu'elle existe toujours, celle-là, au moins, tandis que l'autre, l'ange, comme tu l'appelles, ça c'est du problématique. — Précisément, et tu touches ici à l'un des côtés les plus élevés de l'art : chercher en quelle proportion s'unissent en l'homme l'esprit et la matière; démêler si l'équilibre est complet entre les deux parties adverses, ou laquelle l'emporte en leur dualité, pour en inscrire le stigmate sur la toile révélatrice : c'est chercher un problème du plus grand intérêt. Et, dans cette recherche, l'artiste ne perd point de vue l'idéal : en démêlant, au moyen d'une pénétrante intuition, les facultés et les instincts du modèle, il arrive à se faire une idée de son caractère, et, ce caractère, il le rend *idéal* dès l'instant qu'il le traduit conformément à son idée. Or, je vous le demande, messieurs, l'artiste qui s'efforce d'exprimer un idéal, ne marche-t-il point toujours à la conquête de la beauté? — Mais non!... mais non! En supposant que son idéal soit laid? — Mais si! mais si! quand même, je prétends que si, puisqu'il s'efforce de réaliser une harmonie, et l'harmonie, n'est-ce point encore, n'est-ce point toujours la beauté, dans le sens le plus élevé du mot? Car la beauté, à vrai dire, résulte moins de la perfection des formes que du rapport des choses. — Tout cela est bel et bon (marmonne Grimaldi entre ses dents). Mais tu oublies toujours, dans tes histoires, le rôle précis de l'art et surtout celui du peintre qui doit reproduire la nature, je l'espère, du moins, c'est-à-dire la copier. — La copier? oui, *souvent* mais non pas *toujours*, et non pas servilement. Il doit, avant tout, *créer*. Je ne parle point du peintre qui se contente de manier le pinceau et de brosser une toile d'après un procédé : celui-là fait œuvre de peintre, mais ne sera jamais qu'un bon ouvrier de la peinture. Quand je parle de créer, c'est un peintre-artiste que je veux désigner pour cette noble mission. Pour celui-là, le métier ne saurait être qu'un accessoire : son but sera de *créer*, c'est-à-dire d'*extérioriser une idée dans une forme* au moyen du *rapport de cette forme avec l'idée* qu'elle représente. Pour ce qui est de la copie servile, elle ne peut que défigurer et mutiler le modèle en détruisant le logique rapport des parties. Cette littérale traduction est l'affaire du photographe et non de l'artiste. J'irai même plus loin... — Eh bien! ne va pas plus loin

pour ce soir, car, *si non è vero*, tu m'embrouilles quand même avec ta théorie !... (*Les uns :*) — Oui, oui, en voilà assez, messieurs ! — Il n'y a vraiment pas moyen de travailler ce soir. (*Les autres :*) — Bravo ! Armand. Va toujours, mon bon ! — Mais continuez, messieurs, ça nous distrait de vous entendre vous chamailler. Vous avez donc vidé la question ? (Une voix persifleuse :) « Et le combat finit faute de combattants », puisque Grimaldi se trouve collé. — Collé ? Ah ! f..... non ! Et qui parle maintenant ? C'est ce grand flandrin de Bertier, qui nous regarde comme un animal ainsi quillé sur ses échasses, et qui ne saurait seulement pas dire pourquoi je suis collé. Collé ! Ah ! elle est bonne ! Kessler, dis-leur donc ce que tu en penses, toi qui disposes, mieux que moi, de la langue française. (Et Grimaldi lance cet appel en tourmentant, d'une main rageuse, les grandes mèches noires qui se dressent sur son front en révolte ; tandis que Kessler, l'ami interpellé, relève flegmatiquement vers nous sa rutilante crinière d'Allemand du Nord :) — Mais ta défense est toute trouvée, Grimaldi, et elle te vient du plus grand des avocats, puisque tu as Gœthe lui-même dans ta partie lorsque, dans *Werther*, il fait dire à son héros : « Cela me confirme dans la résolution ». — écoutez bien, messieurs ! — « dans la résolution de *m'en tenir uniquement à la nature* ». — « Tout est plus ou moins élastique et incertain et se laisse façonner plus ou moins (confesse-t-il ailleurs)[1]. Mais la nature n'entend pas ces plaisanteries : elle est toujours vraie, toujours sérieuse, toujours sévère ; *elle a toujours raison*, et les fautes et les erreurs sont ici toujours de l'homme ». Et encore : « Étudiez la nature sans cesse, tout est là. Procédez toujours *objectivement*, comme je l'ai fait moi-même ». Quoi de plus clair et de plus significatif, avouez-le, qu'une telle profession de foi ? Vous me permettrez d'ajouter humblement, pour ma part, qu'il n'y a rien d'aussi grand et d'aussi beau que la nature dont l'objectivité, vous devez en convenir, s'impose forcément au peintre, quoiqu'en dise Armand qui dédaigne, paraît-il, toute recherche d'extériorité... et, partant, de vérité positive ! — Permets, Kessler... Permets... L'habit ne fait pas le moine. Aussi bien l'extériorité n'est, trop souvent, que le faux semblant de la vérité. Or, je ne professe pas plus le dédain de la nature que celui de la vérité ; au contraire, j'aime et respecte profondément

[1] Gœthe, *Conversations, etc.*, tome II.

l'une et l'autre. Mais tu t'occupes de science et tu es, surtout, toi, un réaliste. Tu admires Rubens, un grand tempérament, ma foi! Mais tu es plus encore, par les tendances de ta propre nature, le disciple de Courbet. Tu fus l'élève de Carolus et de Roybet avant d'être celui de Carrière, et le choix de ces maîtres indique tes préférences. Mes admirations, à moi, vont à Léonard, à Corot, à Delacroix. Et le moyen de nous entendre? Dieu me garde jamais de nier l'autorité de Gœthe, ce fier génie que tu viens d'invoquer, et dont tu sembles oublier d'ailleurs, pour quelques propositions de naturaliste, la passion des formes idéales qui domine son œuvre si complexe. Mais, en admettant, même un seul instant, que cet illustre poète, ce penseur si solidement appuyé sur la science, ait été, avant tout, l'exclusif amant de la nature, je pourrais alors lui opposer Shakespeare, cet autre penseur qui descendit si profondément jusqu'aux plus lointains replis de l'âme, qu'on peut justement le juger « presque égal à Dieu quand il pense[1] ». Souviens-toi d'*Hamlet*, la plus géniale incarnation du rêve. Shakespeare ne nous enseigne-t-il point, à travers toute son œuvre, que nous sommes surtout faits de l'étoffe de nos rêves? « Fais-toi faire un habit de taffetas changeant, soupire-t-il à l'homme, car ton cœur est semblable à l'opale aux mille couleurs ». Et voyons, n'est-ce point, en vérité, le taffetas changeant de l'ondoyante et triste humanité, chair spiritualisée, tissu de douleur et de rêve, que nous, artistes, avons mission d'évoquer, et non la froide et immuable matière, en laissant les autres étoffes, si changeantes qu'elles soient, aux Carolus Duran, par exemple, dont Grimaldi, Kessler et autres adopteraient volontiers, s'ils le pouvaient, les fastidieux clichés, étant de ceux-là qui furent de ses élèves, et devraient encore l'être! Mais Carrière? les élèves de Carrière, dont l'art est tout mental, c'est-à-dire trompeur, n'étant point à leur gré suffisamment objectif, ou plutôt *positif*, le mot est consacré, je crois. Fi donc, messieurs! Que faites-vous ici? Je crois bien que vous perdez votre temps, en vérité! (Oh! ce rire insultant, figé en la face adipeuse et florissante de l'un, dans le masque brutalement faunesque de l'autre, je ne pouvais décidément plus le supporter, et tant pis, vraiment, mais ces blessantes paroles, je n'ai point été le maître de les arrêter). — Armand a raison : chez Carolus les élèves à

[1] Shakespeare, *Hamlet*, acte II, scène II.

Carolus! — En voilà assez, messieurs! On réclame le silence, crie le massier. — Et qui a parlé de Carolus? brâme Grimaldi à Kessler, lequel ne perd rien de son flegme. — Mais c'est Armand. — Ah! c'est Armand! Eh bien! Armand, sacrrrré nom! tu ferais bien de peindre un peu comme Carolus, au lieu de tant théoriquer. Ça te ferait sortir de la cave où tes figures s'embêtent et se décomposent rudement, cristi! (Des rires et des sifflets se font entendre. La conversation est générale, et, comme tout le monde parle à la fois, il arrive que personne ne s'entend.) — Nous sommes les élèves de Carrière, nous! Chez Carolus, les élèves à Carolus! — Vive Carrière! Il nous apprend des choses intelligentes, au moins! — Quel bouzin, bon Dieu! gémit le massier. On sonne, je crois... Mais taisez-vous donc un peu, mille tonnerres!

Et Graindor s'égosille, sans parvenir à dominer l'indescriptible brouhaha. Une seconde fois, strident, le timbre a vibré; la porte du fond, à droite, grince en tournant sur ses gonds, et soudain les cris cessent, le silence se rétablit, l'atelier entier, d'un commun accord, se lève comme un seul homme devant Carrière.

***

Le maître avance lentement vers notre groupe, maintenant silencieux; une inquiétude plisse son front dont la pâleur se trouve subitement éclairée par les intenses rayons du réflecteur. Et je songe, en le voyant venir vers nous si grave, aux paroles de conscience qu'il prononçait dernièrement encore dans l'intimité d'un milieu ami: « Je n'ouvre jamais la porte de l'académie, disait-il, sans l'émotion que me donne le sentiment de ma responsabilité vis-à-vis d'autres hommes. Je crois n'avoir rien à me reprocher à cet égard, étant toujours d'accord avec moi-même ». Avec cette affabilité qui lui gagne tant de sympathie, le maître répond aux nouvelles que nous lui demandons de sa santé. Mais il dissimule un sourire, je crois: — La séance était animée, ce soir, n'est-ce pas? dit-il. — Ces messieurs, explique le massier, divisés en deux camps, le camp des idéalistes et celui des réalistes, discutaient sur le véritable but de l'art. — Ah! ah! fait Carrière. Mais le sujet me semble intéressant, et je serais tenté, en vérité, de demander aux belliqueux philosophes leur opinion à ce sujet, si leurs études, ici présentes, ne se chargeaient de satisfaire, au

moins en partie, ma vive curiosité. Ce sont autant de pièces à conviction que j'ai là sous les yeux, reprend-il, en embrassant d'un regard les toiles et les cartons à dessin rangés parmi l'échelonnement des tabourets et chevalets. Je suppose, avant tout, qu'étant d'accord avec vous-mêmes, vous vous efforcez, tous, d'atteindre *un but déterminé*, vers lequel chaque étude doit vous rapprocher, vous diriger, tout au moins. Devant vos toiles, cependant, si je ne parviens pas, en l'insuffisance des efforts, à démêler le but précis de chacun, je demanderai volontiers à être renseigné, non point pour condamner vos recherches, quelles qu'elles soient, mais pour vous aider, dans la mesure du possible, à vous rapprocher de la vérité élue, de ce que, tout au moins, vous croyez fermement être la vérité. Car, en matière d'art, la conviction est chose nécessaire. Je dirai plus : elle est la condition essentielle de tout effort significatif. Le but de l'art, forcément, variera en la diversité des intelligences. Cette variation, au reste, doit naître et se préciser, même en l'unité du groupe que forme une école, car si, d'une part, toute école a mission de féconder les esprits en y excitant de nobles et justes émulations, d'autre part, elle ne doit point circonscrire les personnelles recherches. Or, ne serait-ce point, en effet, les circonscrire et empêcher l'essor des individualités que de leur imposer, avec la gêne des traditions, un but tout conçu à atteindre avec un moyen spécial pour y arriver ? En un mot, nul joug à subir, et, partant, nul système. Jamais aucun système ne produisit aucun artiste : le système, c'est-à-dire l'ensemble des notions particulières d'où dérive une œuvre d'art, doit évidemment appartenir à l'artiste lui-même, c'est en quelque sorte le corollaire de son individualité. Donc, autant d'individus et autant de systèmes, car si tel système, tel parti pris convient à l'un parce qu'il est en rapport direct avec sa nature, son tempérament, il sera peut-être la perte de l'autre, l'annihilation prévue de sa différente personnalité. Aussi, les systèmes changent-ils incessamment avec les générations qui se renouvellent. Les idées évoluent, mais, parmi l'incessante évolution des idées, une chose demeure : l'œuvre de l'art. Si diverse qu'elle soit, si méconnue qu'elle fût hier, elle est là qui se dresse indépendante, altière. Qu'elle soit le fait du romantisme, du mysticisme ou du réalisme, qu'importe ! Pourvu qu'elle traduise une harmonie, et que, dans son unité, elle porte au front l'em-

preinte supérieure d'un vouloir obstiné, elle triomphera, s'élèvera, indifférente aux négations, dédaigneuse des mépris. Il suffit de citer les noms des grands convaincus, depuis Delacroix et Millet jusqu'à Ingres, Manet, Degas. Certes, leurs convictions furent diverses, mais, en dépit même des plus légitimes préférences, on peut s'incliner également devant ces irréductibles volontés, et l'on peut conclure de tant d'exemples très divers que, si « l'homme fort est celui qui vit seul », l'artiste fort est celui qui marche indépendant. L'homme qui entre dans la voie de l'art, j'ose le dire, n'est point, ne sera jamais un véritable artiste s'il ne revendique son absolue liberté de pensée, de vision et de sensation. Ne rien accepter en dehors de soi et sans le consentement de sa propre nature, telle est la ligne de conduite à suivre pour l'artiste soucieux de se rendre intelligible et de remplir dignement son rôle d'initiateur dans l'humanité.

La parole de Carrière, simpliste et voilée tout à l'heure, comme l'œuvre discrète dont elle révèle les harmonies, s'est élevée maintenant ; et, dans sa libéralité véhémente, elle vibre, confessant, pour ceux qui la peuvent comprendre, en l'horreur de toute servitude morale, la force aussi auprès de la douceur.

Bon ! voici le carillon de la monumentale horloge qui jette sans fin sa note criarde. C'est son minuit dont elle nous importune chaque soir, alors qu'il est neuf heures et demie seulement. Au diable la toquée et sa vieille toux ronflante, car elle vient de rompre le charme ! La voix du maître s'est évanouie dans le presque religieux silence de l'atelier, mais notre groupe demeure, touffu et volontaire, rallié autour de lui ; plus loin, l'ombre portée du groupe se réfléchit allongée, envahissante, sur la vétusté pâle de nos murs. D'un œil songeur, j'envisage l'empreinte grandie et fuyante qui s'indique nettement là-bas, tel un vaisseau qui prend le large. Et je songe à l'autre empreinte, celle de l'au-delà que Carrière est appelé à marquer en traits profonds. Carrière, qui considère l'enseignement comme le *devoir sacré* de l'artiste, est un apôtre par sa foi dans l'art. Un des premiers, soucieux de spiritualisme, il a montré la voie propre à satisfaire l'âpre désir d'infini qui nous poinct, « la voie de la vie humaine soumise à la loi de la raison et se manifestant par l'amour [1] ». C'est ainsi

[1] Tolstoï, *De la vie*.

qu'il a compris, deviné nos besoins ardents, à nous les fils de « la débâcle », tourmentés qui portons au front, avec l'angoisse du lendemain, la douleur et l'effroi de nos mères.

Mais où glissé-je ainsi en suivant, au hasard, le caprice de mes songes errants ? Je crois entendre, à l'autre extrémité de l'atelier, la voix basse, au timbre voilé, qui exerce sur nous tous un si profond prestige ; et, simultanément, j'entrevois une poussée parmi les élèves qui affluent autour du maître. La leçon s'adresse au jeune professeur d'histoire naturelle, Cornélius. Déjà savant, esprit curieux et travailleur infatigable, Cornélius accomplit allègrement, durant le jour, sa tâche ardue de « struggleur for life » ; mais, le soir venu, il cherche à réaliser son ambition la plus chère, qui est de parvenir à l'art. C'est un méritant que Carrière tient en estime, et auquel il donne volontiers d'intéressantes explications. Je me faufile donc à travers le groupe compact qui évolue autour du chevalet de Cornélius, et j'écoute :

— Le mouvement du corps est juste ; juste aussi la proportion des volumes entre eux. Le squelette s'affirme bien, sous une musculature cherchée. Seule, une attention analyste et acharnée peut conduire à un tel résultat. Mais, dans ce dessin savant, c'est en vain que je cherche l'enveloppe unifiante, cette morbidesse qui donne tant de charme à la figure humaine. Vous possédez, à coup sûr, les plus précieuses connaissances anatomiques : je n'en veux pas d'autres preuves que ces membres nerveux, aux muscles bandés comme des câbles ; dans une robustesse exagérée, toutefois, car le corps de votre modèle, voyez-le, est particulièrement élégant de forme... Je loue les connaissances très sérieuses qu'affirme une telle étude ; mais je vous dirai, Cornélius, à votre grande surprise, sans doute : perdez-les un peu de vue, ces connaissances, ou plutôt ne visez plus désormais à l'analyse *partielle* des organes dont vous connaissez déjà si bien la forme et les dépendances. Dans cette mutilation voulue du modèle, vous détruisez la vie pour en extraire le secret, n'est-ce pas ? Eh ! bien, il s'agit maintenant de la retrouver en faisant un tout de ces morceaux parfaits en eux-mêmes, mais disjoints encore, et qui n'auront de réelle valeur que dans l'ensemble harmonieux. Ah ! il est bien évident que les pythagoriciens ne retrouveraient point ici la monade chère à leur rêve. Dans ce corps si bien constitué, il manque, en effet, ce je ne sais quoi de subtil, d'indéfinissable, que l'on pour-

rait appeler l'essence de l'être, — la vie, si vous voulez. Vous n'arriverez à épandre la précieuse vie, *turgor vitæ*, que dans la subordination constante des parties au tout. Cette subordination des parties, que l'on pourrait appeler *la loi de la synthèse*, est *essentielle :* sa compréhension découle, d'ailleurs, tout entière, comme celle des autres lois générales, de l'observation des choses de la nature. Vous, un savant, Cornélius, vous voici bien dans votre département. Mais, me direz-vous, c'est à l'art que je veux parvenir. Vous consacrez, forcément je le sais, une notable partie de votre temps aux sciences, et ce temps perdu, vous le croyez, du moins, retarde, empêche les progrès dans l'art. Je répondrai à cela qu'*il n'est pas,* qu'*il ne peut pas* y avoir de temps perdu pour un esprit conscient : l'intelligence doit organiser ses forces, les lier en gerbe, pour les faire converger ensuite énergiquement vers le but, même au travers des obstacles. Pour vous, la nature dont vous êtes épris vous livrera le plus complet dictionnaire, et c'est dans ce dictionnaire que vous trouverez tous les matériaux nécessaires à la construction de l'œuvre esthétique. Le jour venu, à l'heure privilégiée de l'émotion, étant maître du secret des choses, c'est avec éloquence que vous pourrez les employer, les fondre ensemble. En sorte que, la sience ayant été pour vous le point de départ, l'art sera quand même le second terme de votre évolution. Et, dit Carrière d'un air encourageant, le but sera atteint.

Le maître se lève, maintenant, et son mouvement donne le signal d'un remous parmi les élèves attachés à ses pas. Ceux-ci reculent, affluant entre les chevalets qui chancellent, auprès des toiles subitement heurtées et bousculées à la grande consternation de leurs propriétaires bougonnants. Un moment d'hésitation dans le groupe qui gravite : vers qui maintenant en ces rangs irréguliers ? La masse pressée ondule et se referme, gênant un peu la marche de Carrière, l'entraînant presque dans son mouvement giratoire vers Levasseur. Fort gaillard à l'œil vif dans une face rose qu'éclairent les souples mèches de cheveux blonds embroussaillés, tout grand, tout droit dans l'ampleur d'une veste en velours marron, Levasseur, les mains fourrées dans ses poches et bravement campé vis-à-vis de son camaïeu, attend, imperturbable en apparence, l'arrêt du maître. C'est qu'ici une ardente curiosité sollicite le peuple des élèves. Depuis lundi dernier, l'encens a été prodigué à « l'heureux, l'épatant Levasseur » qui

devient « un type calé ». La théorie des flatteurs pontifiant a défilé devant sa toile avec des : — Dis-donc, mon vieux, mais c'est du Carrière que tu nous chantes, du *pur* Carrière. — Ça me botte c'te machine-là, sais-tu ? Fais-moi des prix doux, samedi, et je suis ton acquéreur. — Mordieu ! il a deviné le secret de Carrière, ce mâtin-là, messieurs.

Comme si Carrière possédait un autre secret que celui de son très pur sentiment. Il est certain que Levasseur, par son étourdissante manière de *pénombre,* donnerait au bourgeois toute l'illusion du voile, qu'il admet à présent, depuis que Carrière s'est imposé à lui dans sa puissante originalité, qu'il l'a mâté enfin. Le public perçoit-il, au travers des mystérieux voiles, les vérités de pensée et de vie qui occupent et passionnent le peintre ? Ce sont là choses profondes qu'il serait malaisé d'apprendre à ceux qui ne savent pas voir. L'erreur, pour ces esprits limités, est de confondre le contenant avec le contenu et de croire qu'il suffit d'élucubrer des enveloppes pour devenir des Carrière. Levasseur, dans son souci maladif de la formule, n'a pu s'empêcher, je crois, de *gober* un tant soit peu les flatteuses blagues d'aucuns. Mais, à cette heure, un grand pli d'inquiétude raye son front : « Jamais aucun système ne produisit aucun artiste ». Il a compris cette allusion du maître, dont le regard, tantôt, se prolongeait et s'attardait dans la direction de sa toile. Un temps se passe, celui qui précède toute correction pour le maître : il contemple d'abord le modèle longuement, sans mot dire ; puis, de là, reporte son regard vers la transposition de l'élève.

— C'est une fausse route que vous suivez, prononce enfin Carrière. Je ne vous parlerai aujourd'hui que de la présente étude : elle frappe surtout par une surprenante habileté d'exécution. Or, rien n'est aussi dangereux que l'exécution lorsque celle-ci devient le *but* de l'artiste, au lieu de demeurer son *moyen.* Votre figure séduirait aisément de prime abord. On se laisserait prendre au charme extérieur des formes qu'une touche habile a fuselées et fluidifiées presque dans le mystère d'un fond qui n'existe cependant pas ainsi par rapport au modèle. Dans votre étude, cette enveloppe ténébreuse, de laquelle émerge le haut du corps, est beaucoup moins vraie que *voulue.* C'est un parti pris, et, je le disais tantôt, le parti pris, qui rend l'art suggestif, doit être le fruit d'une longue expérience, d'une continuelle observation. Observez la

nature; ne cessez point de l'observer. Une observation sincère eût donné, aujourd'hui, à vos recherches, une tout autre signification. Par le moyen des *valeurs*, vous auriez pu transposer votre figure dans ses logiques rapports : elle serait ainsi devenue *tangible* et *viable*. Par la compréhension de l'*unité du caractère*, vous seriez arrivé à marquer le modèle d'une plus haute empreinte, à l'élever au-dessus de lui-même en quelque sorte. Ainsi, pour ne pas m'écarter de ce qui me semble vous avoir séduit, la nerveuse souplesse des membres, cette distinction, cette finesse des extrêmités qui trahit la race, c'est une beauté à laquelle vous n'avez point été indifférent, je le sens, que vous n'êtes cependant point parvenu à extérioriser. L'insuffisance de l'expression vient ici de l'insuffisance de votre émotion. Et, si vous n'avez pas été ému, c'est parce que vous vous êtes laissé dominer par la recherche du *métier*. Erreur ! le métier, soyez-en sûr, ne vaut que par le *sentiment* dont il se fait l'interprète. Toute grande formule naît dans la plénitude du sentiment, en le presque délire que produit au cœur de l'artiste l'émotion de beauté. Le sentiment impérieux, torturant, veut alors s'épancher, il clame, et voici qu'à son appel paraît le métier qui va l'éterniser dans une forme. Serviteur empressé, le métier fournit alors le moule de vie. C'est dans ce moule magique, arraché et conquis dans le cœur pantelant, que s'enfanteront, dès lors, rêves et réalités, toutes les hantises enfin. Voici comment il faut entendre le métier !...

Après Levasseur, c'est le rang des Anglais qui se présente. Tarlton est en premier. J'aperçois, non loin, pompeusement étalée sur le plus « confortable » chevalet de l'atelier, l'insexuelle et raide figure du *bank-notes'gentleman*. Une lassitude, celle que doit éprouver Carrière devant cette pauvre médiocrité, m'entre dans les os. Pris d'énervement, je retourne à ma place et demeure le dos à mon chevalet, roulant une cigarette en mes doigts inoccupés, par une inconsciente distraction, car nous ne fumons jamais durant que le maître est présent à l'atelier... Ah ! mais que la nature se compose donc bien là-bas ! Au milieu des élèves, qu'enveloppe à moitié la pénombre de la salle, Eugène Carrière debout, sa tête de méditant, légèrement inclinée à droite, une grande tache de lumière sur le front, apparaît nettement comme le chef, l'âme de l'atelier. Près de lui, l'état-major des doyens (« types calés » pour la plupart, c'est ainsi que nous les appelons).

Au premier plan, le plus intéressant de ceux-là, Christian de Prêles, qui se silhouette en noir avec son curieux profil tendu vers le maître : cheveux longs rejetés en arrière, nez aquilin, forte mâchoire que souligne la retombée d'une grande moustache gauloise. A son côté, des dos, des profils perdus, tout un groupe d'hommes dans un équilibre de lignes, que balance et brise harmonieusement le couple intrus des femmes. Au milieu des bruns vêtements, c'est la blonde Bellangé, s'épanouissant comme un énorme bleuet dans sa bouffante robe bleue, tout auprès de la pâle Marie Dorian, qui m'a l'air d'un grand lys en son blanc corsage de séraphin maigre. Et ce pan de jupe rouge émergeant d'un tabouret dans le fond ? La propriétaire de ladite jupe disparaît presque derrière un chevalet, mais le pan d'étoffe rouge, au mouvement du corps, doucement se balance : on dirait un pétale de coquelicot que soulèverait, paresseuse, la légère brise du soir. Dans le mystère de la pénombre, où flotte encore la bleuâtre fumée de nos derniers cigares, les silhouettes embruinées m'apparaissent lointaines, prêtes à s'évanouir sur un simple geste, semble-t-il...

— Cré mâtin ! lâche Saint-Vergeux, près de moi ; un mur, de grands pinceaux et peindre ça !... hein ? qu'en dis-tu ? Au lieu du *Théâtre populaire*, ce serait *Une leçon de dessin le soir*... et toujours avec de grandes ombres à la Goya... Ah ! veinards ceux qui arrivent à exprimer les ensembles !...

Devant moi, le dessin de Christian de Prêles. Simple et expressif, à la fois, il subjugue l'esprit, repose les yeux. Carrière s'arrête auprès de l'intéressant camarade dont le chevalet, forcément placé en travers, interrompt le rang des Anglais. Me voici venu trop tard dans le groupe qui écoute et suit la correction générale, de place en place. Il faudrait jouer des coudes pour arriver à entendre la voix basse et trop enclose de Carrière. Je perçois, cependant, les mots de « très bien, très bien ! » Je vois que le maître serre la main de Christian. Son étude a été choisie, paraît-il, pour être conservée parmi celles qui font l'honneur de l'atelier. L'heureux dessin s'en va, de mains en mains, jusqu'au massier, chargé du soin des élus. Pendant ce, nous félicitons l'ami et l'entourons ; sa femme, du fond de la salle, lui adresse un sourire admiratif.

De nouveau, j'entends Carrière ; il s'adresse, maintenant, à Forster : Je voudrais que vous comprissiez, une bonne fois, dit-il,

la *nécessité des valeurs* pour animer une figure. Vos études demeurent froides, conventionnelles. Ceci vient de ce que vous n'observez pas assez le *rapport* des êtres et des choses dans l'ambiance qui les contient. L'exclusive recherche de la ligne en est aussi la cause. Vous n'arriverez cependant jamais à créer une ambiance si vous ne recherchez, en même temps que la ligne, l'*harmonie des valeurs*. Les formes extérieures du monde nous sont révélées, en réalité, beaucoup moins par la ligne que *par la lumière*, cette messagère de vérité visible. La ligne, que l'on croit voir entre deux plans d'inégales valeurs, n'existe cependant pas positivement dans la nature. C'est une pure hypothèse de l'esprit. Est-ce à dire que cette hypothèse soit négligeable ? Non, certes. La tache de lumière ou d'ombre, et, pour être plus précis, tous les plans de valeurs de différentes intensités doivent, évidemment, être circonscrits par la ligne, *afin de déterminer exactement les formes*. Or, plus celle-ci sera sévèrement cherchée, et plus s'affirmeront les armatures des êtres et des choses. Ce dont je tiens à vous convaincre, c'est que les valeurs ne doivent faire *qu'un* avec la ligne, dont elles sont le commentaire éloquent en même temps que la vie. Dans la peinture comme dans le dessin, *le rôle des valeurs est essentiel*. Vous avez déjà du talent, Forster, mais étudiez les maîtres, en ce point, afin de progresser dans l'art. Votre pays, ajoute Carrière en se levant, vous offre, d'ailleurs, d'illustres exemples... Le pays des Lawrence et des Reynolds, des Constable et des Bonington...

Sur le passage de Carrière, voici l'insignifiant et obséquieux Barbillon. Bellâtre satisfait de lui, il sourit, d'une main tortillant la pointe de son favori, de l'autre assurant sa toile sur un chevalet. Dans ce front bas, ces yeux blêmes, c'est la sottise que l'on devine, rien que la sottise, et sans la bonté. Nous l'en châtions, parfois, en quelques ironies. Ainsi, c'est l'habitude à l'atelier de le saluer d'un formidable et moqueur : « Ah ! voici Barbillon ! » lorsqu'il s'amène le soir en souliers vernis, gants beurre frais, gardenia à la boutonnière, un doigt passé dans l'anneau de la reluisante boîte de peinture en accajou plaqué. Barbillon est, de nous tous, l'homme qui a le plus de confiance en l'avenir. La prétention qu'il ne craint pas d'afficher plus encore que sa sottise le rend insupportable. Je n'ai pu m'empêcher de lui rire au nez, hier, lorsqu'il m'a recommencé sa fameuse tirade : — Nous

étions encore, père et moi, en soirée chez B., mercredi... Ce qu'il m'a fallu en avaler des opinions sur la peinture !... Tu comprends, mon cher, si c'est *radsant, pour un artiste* forcé de tenir sa place dans le monde, d'entendre si souvent des discours de *pékins !*...

Je plains le pauvre maître, que j'entrevois là-bas au milieu d'une rangée de parfaites nullités ; c'est, après Barbillon, Morel, le nouveau venu, beaucoup plus expert en l'art de tailler les crayons qu'en celui de leur faire dire quelque chose ; les deux Bellangé, frère et sœur, aussi ignares l'un que l'autre. Devant des études dépourvues, je ne dirai pas de caractère ou de vie, mais de tout intérêt, Carrière dit la nécessité de connaître l'anatomie pour ne pas risquer « de transformer le modèle en poupée et ses chairs en étoupe » : — Il faudrait dessiner d'après la ronde bosse encore... oui ! (fait-il, mal à l'aise devant ces inintelligibles grimoires). Et puis étudiez le squelette humain, dessinez-le : ce ne sera pas du temps perdu.

La tâche, ici, est ingrate, et la patience du professeur, en présence du côté pénible et forcé d'un enseignement qui s'adresse à tous, véritablement, est admirable. Eugène Carrière, qui remplit son rôle d'initiateur dans le plus complet désintéressement, je le sais, donne, autant qu'il le peut, à ses élèves, son temps et sa science, les aidant de cet appui moral si nécessaire, aujourd'hui, pour ceux qu'une vocation entraîne dans la voie périlleuse et encombrée de l'art. « N'y aurait-il que dix élèves, sur cinquante, qui fussent doués, N'y en aurait-il qu'un seulement ! Je m'estimerais heureux encore d'être utile à ces dix... ou même à l'unité... et je ne regretterais pas le temps donné aux autres ! » Ce mot de Carrière dépeint, tout entier, l'homme qui comprend la nécessité de l'exemple et de l'aide pour ceux qui dirigent la marche en avant de l'esprit. L'élite revendique l'honneur de rendre ascendante cette marche en induisant la société au respect des devoirs et des beautés, en l'initiant aux pures joies, à la splendeur des équilibres. Mais la douloureuse évolution humaine dont se fait l'œuvre universelle ne résulte-t-elle pas, directement, des efforts individuels, si infimes que soient ces derniers pour le plus grand nombre ? Quelle plus noble tâche, dès lors, quelle plus digne d'envie, pour l'homme supérieur, que celle d'utiliser solidairement ces humbles efforts, de les résorber en une mentalité plus haute dont s'accroîtra la future humanité ?

La correction s'était arrêtée à Van Termeer : le voici qui installe à sa place un grand paysage, toile de 30, qu'il doit prochainement envoyer à l'exposition de Bruges. C'est, au premier plan, un massif de peupliers que dorent les derniers feux du soleil couchant. Un rustique presbytère, au second plan, profile sa brune masse à l'horizon. L'œil se perd un peu parmi la diversité des tons non mêlés sur le tableau, que ne pondère pas assez une juste étude des valeurs. A côté de la garance rose-dorée et du cobalt pour représenter l'embrasement de l'horizon, le jaune indien domine et flambe, à peine rompu et tapageur. Carrière, dont les effets de peinture sont toujours si discrets, regarde singulièrement ce paysage de couleur violente :

— Dans votre tableau, Termeer, dit-il, la perspective du terrain avec ses différents plans, n'est pas mal établie, et je suis heureux de pouvoir constater, avec ce souci réel de la fuite des lignes, un progrès de forme dans le dessin des peupliers, dont les silhouettes se trouvent fermement serties dans leur rigide élancement. Mais la poésie du soleil qui s'évanouit à l'horizon, ces belles ondes lumineuses qui disent, en leur dernier adieu, toute la joie du jour et les regrets de l'heure fugitive? Je cherche la lumière et ne vois que couleurs. Celles-ci, observez ce phénomène dans la nature, en se pénétrant et se fusionnant dans leur réciprocité, arrivent, cependant, à s'annuler au sein de la lumière, qui est essentiellement *simple*. Votre paysage n'exprime pas davantage la transparence de l'air et ses vibrations délicates. Ah! combien je voudrais vous voir chercher les belles enveloppes de la nature, la densité de l'atmosphère qui crée les opacités unifiantes, et ce voile de féerie que répand sur la terre le dôme céleste, avec la magie de ses changeants reflets! Quel trésor de sensations dans la nature, pour le paysagiste sincèrement épris de ses charmes! Ces sensations, génératrices des idées, demandent cependant, tout d'abord, à être pleinement vécues avant de se laisser dominer : ce sont elles, dès lors, qui se chargent de conduire le néophyte jusqu'au sanctuaire de l'art. Le paysage, aussi bien que la figure, pensez-y toujours, doit réaliser *une impression originale*, celle que la nature communique à son interprète. Car la nature n'est belle que pour l'esprit qui la contemple. Aussi est-ce devant l'artiste ému de sa beauté qu'elle fait entendre ses plus fiers accents; que, tour à tour mystérieuse, tragique ou tendre, elle se plait à revêtir la couleur

des rêves les plus divers, dit la mélancolie de l'homme, chante sa joie ou pleure au gré de son triste cœur. Mais le recueillement est le prix de sa confidence, et elle l'exige *absolu* : le peintre en trouve l'affirmation dans *une tonalité dominante*, également propice à l'*effet*. Croyez-vous sincèrement que la nature offre cette polychromie traduite en votre toile ? Pour moi, je la crois funeste, non seulement à l'harmonie, mais encore à l'expression. Les *rapports fins* me semblent les plus dignes d'intérêt, et je crois que la « nuance », seule, peut distinguer la nature et nous aider à traduire sa mobile physionomie.

Voici le tour de Renée de Prêles. La femme de Christian, debout et anxieuse, attend, depuis un instant déjà, le passage du maître, en considérant d'une moue dédaigneuse le dessin qu'elle a déjà démoli et reconstruit par deux fois, cette semaine. Christian lui crie doucement que « ça va ! » Mais elle sourit, incrédule, et tape encore du pied. Casquée de cheveux noirs, le nez irrégulier, la bouche trop grande mais fermement dessinée, une bouche de droiture, le sourcil à la remontée légèrement méphistophélique, avec des yeux en étoiles sous des bandeaux crespelés, madame Renée de Prêles ne possède peut-être pas la beauté, dans le sens *convenu* du mot, mais elle a « la grâce plus belle encore que la beauté ». Rien d'aussi doux, lorsqu'elle passe, que le bruissement d'ailes qui s'en va mourir aux plis de sa robe ; rien d'aussi charmeur que sa démarche rythmique et légère, en le balancement de taille d'une mignonne déesse. Simple autant que réservée, Renée de Prêles méprise les artifices, ne feint aucune des fausses pruderies que comporte, souvent, la trop superficielle éducation mondaine. Mais Carrière, maintenant, est assis à sa place : il regarde, il compare, et son geste semble affirmer.

— Le *caractère individuel des êtres doit s'exprimer dans le corps entier*, dit-il. Vous avez parfaitement compris, je le vois, ce côté sphinx de la femme, qui forme, ici, une des principales attractions du modèle : l'attraction par le mystère. Mais la tête que vous avez traduite dans toute sa finesse, son tourment intérieur, ne s'inscrit pas assez dans le rythme entier du corps : elle n'est pas assez le jet terminal de la beauté lassée, et comme repliée sur elle-même. Observez les mains hiératiques se croisant sur la poitrine dans une attitude hautaine qui semble résulter d'un parfait stoïcisme... Cette attitude significative fait naître dans l'esprit le

soupçon d'une douleur fière, dont il était louable, certes, d'affirmer la noblesse. « Moins l'homme qui souffre se plaint, plus il me touche[1] », a dit un penseur. Mais l'expression de ce geste, qu'une observation attentive reconnaît être celui de l'habitude et de l'instinct, eût dû se fondre dans l'*expression totale :* vous en avez malheureusement isolé la confidence. Ainsi, d'une part, l'être moral ne se trouve point traduit dans son entière virtualité; d'autre part, le corps qui n'a pas été suffisamment exprimé par son ensemble, manque de mouvement et de vie, ne rend pas assez ce charme de fleur penchée qui caractérise si complètement votre modèle. Toutefois, le dessin de la tête, qui marque fidèlement une posture habituelle de l'esprit, est particulièrement intéressant.

J'ai l'habitude de suivre la correction des plus forts, mais je n'en ai plus le courage, car voici mon tour qui approche. L'étude qui me passionnait tant, hier encore, remplit maintenant mon âme de désespérance. Morne, ce soir, très morne, elle étale bien, sous le jour crû et immédiat du bec de gaz, toutes les maladresses de ma peinture. Comme en un rêve, je suis vaguement des yeux les physionomies troublées ou rassérénées des élèves qui me précèdent : c'est, tour à tour, Delamare, Saint-Vergeux, de Reuilly, Thévenot, Schœn, Grimaldi. Puis j'ai une distraction qui dure, ma foi, je ne sais combien de temps, et dont me tirent les dernières paroles du maître à Thierry, le voisin placé avant moi dans le dernier rang. Je voudrais... mais pourquoi diable suis-je tant impressionnable ? je voudrais pouvoir rentrer sous terre avec ma peinture en cet instant. Les têtes, tendues vers le camarade, simultanément, se retournent vers moi, et le point d'orgue, qui précède toujours les leçons de Carrière, paraît éternel à mon inquiétude. En levant les yeux, je rencontre le regard de Kessler, à droite, regard de Germain, lourd et froid comme un iceberg. Sa toile est proche de la mienne : nous demeurons les deux derniers dans la correction. Et voici que l'attention de Carrière se partage entre l'une à l'autre, scrutant les différences :

— Savez-vous, dit-il, que vos études se complètent parfaitement, et qu'à vous deux vous feriez peut-être un grand peintre ? Vous, Armand, votre toile en témoigne, c'est au nom des idéalistes que vous avez pris la parole, tantôt ; quant à vous, Kessler, ou je me

[1] Diderot, *Œuvres*, éd. par E. Brière (tome X).

trompe fort, ou vous étiez du côté des réalistes, n'est-ce-pas ? Eh bien ! mais savez-vous que le monde de l'idéal et celui de la réalité ne doivent point s'annihiler, qu'il ne faudrait même jamais les désunir pour en arriver aux grandes harmonies. C'est dans la conception d'un équilibre et d'une fusion entre ces deux sphères que naquit l'art merveilleux de la Grèce. Ce peuple, amoureux de joie et de liberté, cherchait ses fins dans un complet développement de l'être : il y trouva la plénitude de sa vie, ce qui constitue la beauté, et nous révéla alors, incarnée dans le marbre, cette union magnifique de l'idéal et du réel, de l'esprit et de la forme, qui ne peuvent être distincts de la matière. Le Sérapéum détruit, pour attester l'évolution de la pensée antique ce fut, en effet, la statuaire grecque martyrisée qui fit retentir le cri suprême du défi, érigeant orgueilleusement les stèles mutilées qui suffisent encore à marquer sa grandeur. Manifestation unique de libre vie mentale, débris glorieux des civilisations disparues, elle est venue témoigner, faisant surgir, *en une forme absolue, la vie idéale* parfaitement indépendante *dans le sensible*, au sein duquel elle avait trouvé le complet repos, l'harmonieuse félicité. Dans son effort réalisé, produit de l'union de l'homme avec la nature, le caractère suprême de l'harmonie, qui est la *sérénité*, s'est inscrit en traits ineffaçables, formant le point de l'équilibre entre le réel et l'idéal, ces deux pôles constants de la conception hellénique... Mais ne nous éloignons point de notre fait. De l'exemple des divins Hellènes, nous pouvons conclure, messieurs, que si la plus noble ambition de l'artiste est de *révéler une idée*, celui-ci ne saurait cependant, sans danger, mépriser le moyen qui s'offre à lui de révéler l'idée, c'est-à-dire la *forme*. Il n'arrivera même à la révélation complète de *son idée* que s'il l'enferme *dans une forme adéquate à la nature de cette idée*. La représentation concrète des objets qui l'occupent doit donc forcer son attention... C'est cependant, je crois, une tendance d'Armand de n'y point toujours songer. (Le maître, qui se trouvait assis entre nos deux chevalets, se soulève, en rapprochant un peu son siège de ma toile, qu'il se met à considérer plus attentivement.) Moins ressemblante que celle de Kessler, votre figure traduit mieux *un caractère*. Mais ce caractère de tristesse, cette fragilité de « roseau pensant », qui vous ont tant séduit, sont exprimés en un tourment qui nuit certainement à la saine vision du modèle. Les yeux sont tristes.

en vérité ; mais pourquoi élever le diapason de cette tristesse jusqu'à la contraction douloureuse ? Le front est ouvert, c'est un front de pensée ; il était cependant inutile d'en exagérer l'importance jusqu'à fausser l'harmonie du visage. La ligne nerveuse du tronc devient encore une ligne tourmentée à force d'être voulue. Observez la nature avec plus de calme, de sérénité : ce frein que vous mettrez à votre ardeur, par une force de volonté, ne nuira pas, croyez-le, à la subjectivité de vos recherches. (Carrière regarde maintenant la toile de Kessler) : Chez Kessler, il faut louer la peinture qui est remarquable par sa belle tenue et sa matière. La qualité du ton local, en s'appuyant sur une structure cherchée, rationnelle, complète la solidité d'une forme dont les différentes parties ne s'adaptent point par tenons et mortaises, mais forment bien *un tout*. De quelle nature est ce tout ? Ah ! voici bien la question ! Si l'être évoqué, ici, peut vivre, n'est-ce pas d'une vie inférieure qu'il vivra ? Il eût fallu songer que ces formes souples et sensibles, où s'épanche le sang, où se ramifient les nerfs, étaient, avant tout, des formes habitées. C'est en vain que j'y cherche le flambeau de l'esprit. Perdu dans les dehors, si raisonnés que soient ceux-ci, vous n'avez pas transcrit votre modèle par les *dedans médités*. Pensez-vous que l'exactitude de vos recherches dans ce qu'on est convenu d'appeler « l'imitation de la nature », pensez-vous que cette exactitude soit synonyme de la vérité ? Non. C'est une chose que j'énonce bien souvent, que je ne me lasserai jamais de redire : les apparences d'une figure doivent s'unir à un fond qui puisse se manifester dans l'ambiance comme égal à lui-même. Pour me préciser plus encore, je vous ramènerai au fait évident : l'inquiétude se marque sur la face du modèle, d'une manière visible et continue, comme le *trait permanent, essentiel*... Or, reportez les yeux sur votre traduction : le calme des yeux, du front, est parfait ; se joignant à l'expression de la bouche figée en un sourire, il ne donne point *une idée vraie* de l'être moral. Pour demeurer dans la voie de l'art, vous eussiez dû élaguer un caractère accidentel, afin de ne retenir que le caractère dominant, celui qu'il importe à l'art de mettre en évidence et de rendre dominateur. Se former l'idée d'un caractère avant même d'essayer de l'exprimer, tout est là. Mais il faut, avant tout, pour que cette idée soit juste, il faut pénétrer dans le cœur et dans l'esprit de l'homme. Les empreintes

accumulées dans l'individu par l'atavisme, les particularités du tempérament, la profession, les intérêts ou les passions habituelles marquent ses dehors de traits indélébiles, qui sont autant de précieux jalons pour l'observateur en voie de découvertes. Quelle que soit cependant l'habileté de celui-ci et les moyens d'information dont il dispose, jamais il n'arrivera jusqu'en ces lointains sanctuaires que sont le cœur, l'esprit humain, s'il n'en a, auparavant, connu les complexes détours en lui-même. Se regarder penser, se regarder agir, souffrir, tel est, en effet, le secret de la vie dont l'équation ne saurait se réaliser sans la lutte et sans la douleur. Lutter et souffrir, mais vivre ! La vie s'impose à l'homme, et elle est belle, puisque dans sa fugitivité, elle reflète le monde. Combien plus rayonnante encore elle apparaît, dans l'émotion de l'idéal, pour celui qui sait voir, et poursuit, au fond de son âme, le problème humain dont il est le mystérieux habitacle. Replié sur lui, en cet abîme, il fouille, scalpel en main, car sa propre conscience, seule, peut lui révéler celle de son semblable. Or, c'est en poursuivant cette double étude, c'est en se faisant le témoin attentif et assidu de ses luttes privées comme de ses déchirements intimes qu'il atteindra les nobles fins propres à son essence. Ces types qui immortalisèrent Michel-Ange, le Vinci, croyez-vous qu'ils ne soient pas fils de leurs douleurs exacerbées aussi bien que de leurs joies accrues ? Ce furent ces douleurs conscientes aussi bien que ces joies ressenties, génératrices de beauté, qui fécondèrent les grands artistes de tous les siècles : par elles, connaissant autrui, ils firent de leur œuvre le miroir de l'humanité. La nature, à leurs yeux, n'était qu'un précieux document, objet malléable qu'ils simplifiaient au gré de leur caprice et de leur cœur, afin de graver dans le marbre ou sur la toile, avec la palpitation de la vie, quelque fragment de l'homme universel. Interposant ainsi leur propre tempérament entre la réalité et l'idéal, et synthétisant, en la nature, le geste éternel de l'humanité, ils ont produit des œuvres individuelles et qui, étant humaines, rayonneront toujours, par-dessus les temps et la distance.

Sur ces dernières paroles, qui résonnent profondément dans le silence religieux de l'atelier, le maître quitte ma place. Tout en se dirigeant vers le vestiaire, où l'attendent déjà le massier et quelques anciens, il retourne la tête de notre côté :

— Je vous le répète, Armand, dit-il, ne perdez pas de vue les *formes extérieures :* elles vous aideront puissamment à atteindre le but... Pour vous, Kessler, votre amour du détail nuit à l'*idée :* il vous perdrait si vous n'y renonciez. Ce serait (ajoute spirituellement le maître, qui se retourne une fois encore) ce serait, comme disent les Allemands, « ne pas voir la forêt à cause des arbres ».

AZAR DU MAREST.





F.-N. CHIFFLART

> Le point d'arrivée d'un homme est fixé par ses œuvres, mais on ne peut sûrement juger ces dernières que quand on connaît le point de départ.
>
> E. Montrosier.

(*Fin* [1])



Je veux être peintre, — déclarait Chifflart à son professeur de musique, en quittant Saint-Omer à l'âge de dix-sept ans. Cette ambition fut celle de son âge mûr, celle de sa vieillesse ; elle était sienne encore alors qu'il pensait y avoir renoncé. « J'ai fait un rêve que je n'ai pu réaliser », nous écrivait-il en mars 1897, et, dans la même lettre, il regrettait que son état de santé ne lui permît pas de terminer un tableau pour le Salon. Si le démenti que se donne Chifflart peut faire sourire, son aveu est navrant. Lorsqu'il parlait ainsi, il contemplait les ruines de toute sa vie.

Quel était donc l'édifice qu'il avait rêvé d'élever ? Ses visées n'apparaissent-elles pas déjà dans les lignes de Chesneau que nous citions tout à l'heure et qui ne sont vraisemblablement que l'écho de la pensée de l'artiste ? N'apparaissent-elles pas dans les lignes

[1] V. l'*Artiste* d'août dernier.

sympathiques que, quatre ans plus tard, lui consacraient les *Beaux-Arts :*

A bien examiner ce talent jeune, fervent, nourri de traditions, individuel cependant, il me semble que voici une de ces natures faites pour comprendre l'époque moderne et pour en fixer, par les créations du pinceau, la formule poétique ; et, en même temps, je ne puis me défendre d'une grande appréhension. Voici un homme contemporain, voici un peintre moderne, tout prêt, si l'on veut, à traduire son époque ; la fatalité le condamnera-t-elle, sa vie durant, aux tableaux de chevalet, aux batailles antiques et aux scènes de la mythologie ? Je souhaiterais à M. Chifflart les grandes murailles de quelque monument moderne ou bien simplement celles d'une gare de chemin de fer. C'est là que je voudrais le voir à l'œuvre et je ne doute pas qu'il ne parvînt à tirer du temps où nous vivons quelque chose qui eût une forme symbolique et une allure épique [1].

Chifflart voulait faire de la peinture d'histoire, c'est-à-dire pousser jusqu'à l'épique la représentation du passé ; plus encore il voulait faire de la décoration monumentale, être en quelque sorte le Michel-Ange du XIXe siècle, ou, tout au moins, le successeur de Delacroix, le *tombeur* des Lehmann, des Lenepveu, des Flandrin. Rêve qu'il caressa plutôt qu'il n'en poursuivit la réalisation. Des murs, on l'a déjà dit, il y en a partout, mais pas pour tout le monde. Les règlements de police municipale ne reconnaissent pas la liberté de la fresque, et la peinture décorative murale est essentiellement officielle. Il fallait alors, sinon faire l'officieux, ne pas rompre en visière à tous les pouvoirs. Il ne fallait pas surtout prendre des poses de philosophe amer et contempteur des principes qui sont la base intangible de tout gouvernement établi ; il ne fallait pas rendre publiques des compositions comme la *Sagesse* et le *Veau d'or*. Passe encore pour la *Sagesse*, qui, dit la légende du dessin, *s'arrête parfois aux portes des villes*, bien que la prétention de tout gouvernement soit qu'elle y entre et y demeure en la personne de ses représentants. Mais le *Veau d'or !* Peut-on imaginer concept plus subversif et plus anarchique ? Impossible de mettre pareille composition ou toute autre d'une inspiration analogue sur un mur. Une fois au pouvoir, les pires révolutionnaires eux-mêmes, esclaves du Veau d'or sur lequel on ne crache que de loin, la feraient effacer.

Quoi qu'il en soit, aucun des tableaux exposés par Chifflart ne

[1] *Les Beaux-Arts* (1863, t. VII, p. 195).

poussa plus avant le sillon entamé par les *Faust* et ne remit son nom en vedette. Le *Combat*, *David vainqueur* [1], *Ville conquise*, juchés sous les frises et fort mal éclairés, passèrent inaperçus au Salon de 1863. Notons, en passant, que Chifflart était, comme prix de Rome, exempt de l'examen du jury d'admission, et qu'il est sans exemple, à cette époque, que l'œuvre d'un exempt n'ait pas occupé la cimaise. *Roméo et Juliette* [2], une composition pleine de mouvement et de passion, fut à peine remarquée en 1865, et, en 1867, le portrait de Victor Hugo n'obtint même pas le succès d'estime qu'il méritait. Le poète était représenté au naturel, et nous ne l'avons jamais vu que sur un Sinaï.

Par ordre de l'empereur, deux de ces tableaux furent achetés par l'État. L'encouragement fut tardif ou insuffisant, car il ne réconforta pas l'artiste abattu. Il avait rêvé coupoles, palais, alhambras et opéras ; il n'eut même pas une gare de chemin de fer. Une seule fois, il lui fut donné de promener ses pinceaux sur une grande surface, mais dans quelles conditions ! Avant de naître, sa fresque était condamnée à ne vivre que quelques mois.

Il s'agissait, lit-on dans une spirituelle étude sur Chifflart, de décorer le plafond du Cercle international de l'Exposition de 1867. Deux panneaux étaient demandés à M. Chifflart. En quarante jours, sans esquisses, sans cartons préalables, l'artiste, possédé de la rage du travail, brossait plus de trente figures allégoriques, sans parler des animaux, des ornements, des accessoires de sa décoration, et couvrait de ses peintures plus de cent quarante mètres de plafond. Le temps ne fait rien à l'affaire, soit : l'espace non plus. Considérez pourtant qu'un plafond n'est pas un sonnet, et que, pour mener à bout ces vastes poèmes de décoration monumentale, la rapidité de la conception et de l'exécution ne sont pas à dédaigner, alors surtout que le poète est aux ordres d'une date et qu'il est tenu de réussir. M. Chifflart avait réussi. Il avait voulu symboliser dans un de ses panneaux l'influence morale du beau et du vrai, leur action sur le bien, la mission civilisatrice de l'art et de la science; d'un côté l'on voyait les Beaux-Arts, — trois figures, — précédés du Génie de la Lumière, ailes déployées, un flambeau à la main, descendant de l'Olympe et forçant le Mal à se cacher; de l'autre, Minerve terrassant l'Igno-

[1] Musée de Saint-Omer.
[2] Musée de Calais.

rance et le Crime. Le second panneau représentait l'Agriculture ancienne et moderne, l'Industrie et le Commerce, couronnés et éclairés par un Apollon, sur un char attelé de quatre chevaux grandeur nature. Nous négligeons les détails. Nous en avons dit assez pour donner une idée de l'importance de ce travail qui met-



GILLIATT, DESSIN DE F.-N. CHIFFLART

tait en lumière de grandes qualités de spontanéité, de noblesse et de mouvement. Ce travail ne passa pas inaperçu et un fait permet d'en apprécier le mérite et le succès : la paternité en fut disputée à l'auteur qui, du reste, n'eut pas de peine à établir ses droits et à combattre ses détracteurs. Mais voyez la malechance. Nous ne dirons rien de l'indemnité dérisoire de mille francs allouée au peintre pour prix de sa peine et de son œuvre, mille francs

pour quarante jours et cent cinquante mètres de peinture! Un peintre en bâtiment se fût fait mieux payer. Mais l'argent ne préoccupait que médiocrement notre artiste. Un peu de gloire, un peu d'avenir, un autre pan de muraille à orner de peintures moins hâtives, plus étudiées, plus sérieuses, voilà ce qu'il demandait à cette tentative destinée, dans sa pensée et son espoir, à le désensorceler. Il n'en a tiré que ses mille francs et une contestation, vivement repoussée, sur la propriété intellectuelle de son œuvre. Pas une commande, pas un encouragement, et, pour comble de déveine, il ne reste plus trace de ces peintures réduites en poussière par la démolition du local éphémère qu'elles ornaient[1].

Chifflart exposa encore en 1873 et en 1874 ; puis, vingt-deux ans s'écoulèrent. Il a, lui-même, dans une lettre, apprécié ainsi qu'il suit, *La Ville de Paris instruisant ses enfants,* son envoi au Salon de 1896 : « La verve, la science, tout s'épuise faute d'aliments ; ce qui explique, à en juger selon moi, l'espérance trompée de ma composition exposée cette année ».

Chifflart a compris que ses peintures tiendraient peu dans son œuvre, et, n'eût été sa modestie loyale et digne, il aurait ajouté que sa gloire serait ailleurs. Il laissera pourtant de nombreux tableaux de chevalet, pour la plupart en Angleterre et en Amérique, qui ne sont pas sans mérite, c'est incontestable. Passons, sans nous arrêter davantage, à la première des parties de son œuvre où, sans autres couleurs que le blanc et le noir, il fut un parfait coloriste.

*
* *

Comme illustrateur, Chifflart fut excellent et, si la gravure de ses planches avait toujours été faite avec soin ainsi que le tirage, on pourrait ajouter sans crainte qu'il fut un merveilleux illustrateur. L'illustration de l'édition populaire des *Travailleurs de la Mer* fut son coup d'essai, croyons-nous, et un coup de maître[2].

Deux compositions d'un grand prix de Rome pour deux sous ! L'Institut révolté dut en frémir jusque sous sa coupole. Il en fut

[1] *Un improvisateur sur cuivre,* par Charles Tardieu, l'*Art,* année 1871, t. I, p. 251.

[2] Les quatre dessins de Chifflart, *Gilliatt, Un écho dans la colline, Gilliatt lançant le grappin* et *Caïn,* reproduits ici, sont extraits de l'édition des œuvres de Victor Hugo, publiée par la « Librairie du Victor Hugo illustré ».

et il en est encore ainsi cependant. Dix centimes la livraison, le volume complet trois francs cinquante, et il contient l'œuvre de deux maîtres.



UN ÉCHO DANS LA COLLINE, DESSIN DE F.-X. CHIFFLART

Chifflart était déjà au travail lorsqu'il reçut de Victor Hugo la lettre que voici :

Hauteville-House, 4 janvier 1868.

Je suis heureux, monsieur, d'être en vos mains. Vous aussi, vous êtes un pensif et vous traduirez admirablement Gilliatt. Vous savez comme j'aime votre beau et profond talent ; je serai charmé de vous voir sur ma roche.

Il suffit de feuilleter le livre pour voir avec quel bonheur fut traduite l'invraisemblable et grande épopée ; avec quel bonheur furent

vaincues de sérieuses difficultés matérielles dont la moindre n'était pas celle de l'invariable format imposé. Chifflart tourna l'obstacle en n'adoptant pas la même échelle pour toutes ses figures ; ce n'est pas ce qu'il fit de mieux, d'ailleurs ; mais, ce regrettable manque d'unité signalé, il faut louer, louer sans réserve. Les vignettes font corps avec l'œuvre de Victor Hugo ; elles en sont inséparables et beaucoup sont aussi populaires que les scènes qu'elles représentent ; elles sont définitives et on a vainement essayé de les recommencer. De ce nombre font partie : *Un écho dans la colline*, la *Jacressade*, la *Boite aux lettres*, *Un cognac inespéré*, le *Combat de Gilliatt avec la pieuvre*, *Il n'y avait plus que la mer*... Nous n'avons pas encore cité les plus belles pages, celles qui renferment plus que du talent et dans lesquelles se révèle le profond pensif que Victor Hugo avait pressenti : le *Roi des Auxriniers*, par exemple, et la *Maison visionnée*. Le premier est un formitable trait d'humour ; pour la seconde, lisons d'abord le texte :

Plaimont, près Torteval, est un des trois angles de Guernesey.

Il y a là, à l'extrémité du cap, une haute croupe de gazon qui domine la mer.

Ce sommet est désert.

Il est d'autant plus désert que l'on y voit une maison.

Cette maison ajoute à l'effroi de la solitude.

Elle est, dit-on, visionnée.

Et plus loin :

Après le soleil couché, les bateaux pêcheurs rentreront, les oiseaux se tairont, le chevrier qui est derrière la roche s'en ira avec ses chèvres, les entre-deux des pierres livreront passage aux premiers glissements des reptiles rassurés, les étoiles commenceront à regarder, la bise soufflera, le plein de l'obscurité se fera, ces deux fenêtres seront là, béantes. Cela s'ouvre aux songes et c'est *par des apparitions, par des larves, par des faces de fantômes vaguement distinctes, par des masques dans des lueurs*, par de mystérieux tumultes d'âmes et d'ombres, que la croyance populaire, à la fois stupide et profonde, traduit les sombres intimités de cette demeure avec la nuit.

« La maison est visionnée », ce mot répond à tout.

La gravure que souscrivent ces derniers mots répond à tout également. L'invisible est rendu et aussi l'insaisissable, l'impalpable, le subjectif et l'abstrait. Derrière la maison noire, dans le ciel, des faces de fantômes sont vaguement distinctes. La trou-

vaille est merveilleuse. Le traducteur a égalé, sinon surpassé, le créateur, et le poète n'est peut-être pas l'écrivain.

Que d'autres pages à signaler, soit purement pittoresques, comme la *Maison visionnée vue de la mer*, le *Port au quatrième étage*, « *Ils épiaient* » ; soit d'un dramatique et d'un lyrique inspirés,



GILLIATT LANÇANT LE GRAPPIN, DESSIN DE F.-N. CHIFFLART

comme « *Le vent, cette populace de Titans* », « *Le vent soufflait en foudre* », « *L'orage atteignait son paroxysme* », trois chefs-d'œuvre à la hauteur desquels les graveurs, frappés d'admiration, se sont visiblement efforcés d'atteindre.

Cette suite de soixante-dix compositions, qui place Chifflart au rang des premiers illustrateurs, à côté de Gustave Doré qui n'eut pas les mêmes qualités de science et de conscience, lui valut une

des rares joies de sa vie, la plus profonde et la plus durable. Victor Hugo l'invita une nouvelle fois à lui rendre visite sur son rocher, et l'artiste partit pour Guernesey où il passa quinze jours. Il en revint grisé par l'accueil du poète, par ses éloges, et, dans le cœur, un impérissable souvenir de reconnaissance et de respectueuse affection.

Chifflart collabora, en outre, à l'illustration de nombreux ouvrages tels que *Notre-Dame de Paris*, *Ruy Blas*, *La Chanson de Roland*[1], la *Forêt*, par Muller, l'*Histoire de la Révolution de 1870-71*, par Jules Claretie, etc., etc. Il remit de remarquables dessins au *Monde illustré*, notamment pendant la Commune : la batterie du château de la Muette occupée par les artilleurs fédérés[2] ; enterrement d'un officier fédéré passant devant la maison démolie de M. Thiers[3] ; incendie de bateaux de pétrole sous le canal Saint-Martin[4] ; incendie des docks de la Villette[5] ; et, enfin, deux pages d'une tragique beauté, la Sainte-Chapelle au milieu des flammes[6] et les Nuits de Mai[7].

Chifflart aurait trouvé, sans aucun doute, dans une collaboration régulière aux journaux illustrés ou en travaillant pour les éditeurs, des ressources qui auraient assis sa vie. Pourquoi n'en fut-il pas ainsi ? Avec ses eaux-fortes nous allons aborder le déconcertant problème que le vieil artiste pose aux psychologues, en même temps que son plus beau titre de gloire.

*
* *

Est-ce le hasard qui remit dans la main de Chifflart les outils paternels, le burin et la pointe, qu'en maître il sut manier, presque sans apprentissage ? Cette heureuse rencontre fut l'œuvre de Cadart qui, avec un nommé Luquet, fonda, en 1862, rue de Richelieu, la Société des Aquafortistes. Chifflart fut des premiers adhérents à la société, avec Méryon, Bracquemond, Jacquemart, Fortuny ; mais il ne prit pas grande part à ses publications ; là encore,

[1] Édition Mame, traduction L. Gautier, dix belles compositions gravées par Foulquier.
[2] *Monde illustré* du 13 mai 1871.
[3] *Ibid.* du 27 mai.
[4] *Ibid.* du 10 juin.
[5] *Ibid.* du 17 juin.
[6] *Ibid.* du 1er juillet.
[7] *Ibid.* du 7 octobre.



Caïn (Légende des Siècles)

Dessin de F.-N. Chifflart

il fit bande à part. Le premier album contient une planche de lui ; le deuxième et les autres ne contiennent rien. Son œuvre à l'eau-forte, éditée par Cadart, soit par séries comme les *Improvisations*, soit séparément, ne comprend pourtant pas moins de deux cents pièces. Cette abondance de production, qui va de 1865 à 1875, s'explique. Comme un fleuve trop longtemps endigué, Chifflart se glissa par la première fissure, l'élargit et, par la trouée, se déversa tout entier. On ne peut se représenter ce qui était passé et continuait à passer dans cette imagination toujours en travail, dans ce cerveau bouillant et fumeux, d'images et de tableaux, tristes, mélancoliques, sarcastiques ou gais. Chifflart en voyait partout, dans la marge des livres, entre les lignes d'une page, à la ville, dans les banlieues, au seuil des palais et des taudis, et ceux qu'il voyait encore dans les nuages changeants, dans les vapeurs, les fumées errantes, comment les oublier ?

Évidemment, Chifflart ne comprit pas qu'il prenait en main l'instrument de sa destinée lorsque, en 1859, il fit la première eau-forte que nous ayons de lui, l'*Affliction,* composition dans le style des primitifs et gravure cherchée dans le noir ; il ne le comprit pas encore lorsqu'il composa *Salvator Rosa et les brigands* qui se trouve dans le premier album de la Société des Aquafortistes. Bientôt pourtant, après un temps que nous ne pouvons préciser, les eaux-fortes ne portant pas de date, il fut maître de l'eau-forte. Sans abandonner le crayon et la plume, — et, dès ce temps, il était connu par son étonnante facilité et comme improvisant par manière de passe-temps, des tableaux entiers[1], — il se servit de la pointe comme de la plume et du crayon, avec la même liberté.

Chifflart a fait de la gravure, a-t-il écrit[2], « pour constater au moins ce qui lui passait par la tête et le fixer de son mieux au jour le jour, enfin pour ne pas tout perdre, sauf à n'y rien gagner ». En réalité, il fit de la gravure parce qu'il ne pouvait faire que de la gravure. Est-ce à dire que la pénurie de ses ressources ne lui permettait pas de faire de la peinture ? En aucune façon. De plus malheureux et de plus misérables en ont fait. Il faut plutôt croire, — on l'a cru et dit déjà, — que la peinture, exécution lente et graduelle, qui revient sur ses pas et s'attarde, ne pouvait suivre le génie de Chifflart qui volait sur les ailes de l'inspiration et tombait

[1] L'*Autographe au Salon* (1865).
[2] L'*Art*, 1877, t. VII, p. 218.

avec elle. Un autre point qu'il importe aussi de rappeler, c'est que, de bonne heure, profondément meurtri et ulcéré, il se retira de la vie et vécut face à face avec lui-même. Agité, nerveux, crispé, il était moralement incapable de sortir longtemps de lui-même, et, souvent, il fut dans l'impossibilité d'en sortir complètement.

L'eau-forte, exécution rapide et presque définitive, s'imposait donc à lui. Il ne la subit pas cependant. Il l'aima comme une folle maîtresse, pour elle-même. Certes, il ne fut pas sans comprendre qu'elle l'enlevait à la peinture, à ce qu'on appelle le grand art ; il résista, se reprit, mais pour se donner plus encore et se laisser mener par le bout du nez. Une adorable planche, adorable de grâce et de malice, nous révèle ce combat du cœur et de la raison. Une Ève, Ève par la beauté des formes et par la légèreté du costume, d'une main attire l'aquafortiste qu'elle a saisi par le milieu de la figure et, de l'autre, lui fait prendre la pointe.

L'eau-forte fut donc pour Chifflart plus qu'un pis aller, ce fut une passion, le vase d'élection dans lequel il se déversa tout entier. Dans ces conditions, il n'y a pas lieu de s'étonner que ses compositions, pour tenir dans les pages d'un album ou entre les baguettes d'un petit cadre, n'en soient pas moins grandes.

Pourquoi n'irions-nous pas tout droit à ces *Improvisations* dont, à plusieurs reprises, nous avons fait mention, cette suite de quinze planches que le Cabinet des Estampes ne possède même pas dans son entier ? Elles seront les colonnes de lumière qui éclaireront notre route. D'autre part, l'homme ici cède le pas à l'artiste et nous ne le trouvons guère que dans un frontispice d'une extraordinaire puissance d'impression. Sous un ciel désolé, le Temps, face railleuse et féroce de sphynx, est couché sur un bloc énorme ; il domine une femme gisant, les mains chargées de liens ; deux avant-bras qui sortent de terre ; une palette, et un jeune homme qui, le bras jeté vers le ciel, en appelle à la Postérité..... *Vox clamantis in deserto.* Pourtant, il faudrait être aveugle pour ne pas être saisi d'admiration par ces compositions d'inspiration et d'aspect variés, toujours grandes. Un Rembrandt n'est pas une gravure, a-t-on dit avec raison, c'est un Rembrandt ; il en est de même pour ces eaux-fortes : ce sont des Chifflart.

Persée, à la main la tête de la Gorgone pantelante sous son pied, est une statuette florentine, c'est-à-dire digne des plus grands maîtres ; *Persée et Andromède* est une redite encore du mythe



F.-N. Chifflart

Dessin de F. Barré

éternel, mais combien personnelle et de quelle beauté de style !... De quel grand artiste de la Renaissance est-elle fille, la *Surprise*, combat de rêve qui se déploie autour de l'épouvantement d'un cheval ? Pour être moins saisissantes, les Dianes qui tirent à l'arc et le Pégase qu'en vain on essaierait de retenir, ne sont pas d'un moindre intérêt.

Plus loin, l'artiste se double d'un poète et d'un penseur. Le premier a pris son luth, un luth d'airain pour célébrer le triomphe de la Justice et de la Vérité que portent sur leurs épaules six Titans marmoréens. Le second a armé des Furies qui chassent des champs que féconde le labeur, les sangsues du travailleur, nous disons aujourd'hui les exploiteurs. La composition est faite à souhait pour le mur d'une Bourse du travail.

La plupart des eaux-fortes ne portent pas de titre, et, à toutes, il n'est pas facile d'en donner. On peut, d'ailleurs, se contenter d'admirer cette vue de Paris prise de Montmartre, si nette, si claire, si précise, au-dessus de laquelle un ciel d'orage charrie une traînée de cadavres qui montent, descendent, tourbillonnent et se perdent à l'horizon ; ou encore des carrières abandonnées que traversent quelques ombres.

Dans les trois pièces qui suivent, Chifflart s'égaie et passe de l'ironie sarcastique à l'exaltation la plus franche.

Sous le regard de majestueuses déesses (ne seraient-ce pas encore la Justice et la Vérité ?) qui trônent, impassibles, dans la nuée, un génie cornu, réincarnation de Méphisto, penche la corne d'abondance sur l'humanité, Danaés dévêtues, lutteurs aux prises, vains suppliants...

... C'est, sans doute, le moyen de parvenir qu'à la page suivante deux vieillards en belle humeur enseignent à ce jeune homme attristé. Marchands, ils ont vendu à faux poids ; citoyens, ils ont vendu leur suffrage ; législateurs, ils ont vendu leur pays. Riches, ils jouissent, sous les frais ombrages, d'un repos si bien gagné. Au demeurant, les meilleurs fils du monde et très considérés...

A ces deux traits de comédie succède la joie de la vendange. Le raisin est au pressoir et les vendangeurs le foulent avec une délirante frénésie. L'ivresse du vin nouveau est dans l'air et les couples heureux se forment. En trois lignes tient un chef-d'œuvre et le chef-d'œuvre de l'album.

Une *Académie* et une page de croquis complètent les *Improvi-*

sations dont le titre est exact pour la majeure partie. L'œuvre est incomparable. Il est inutile de la rapprocher de celle des maîtres anciens ou modernes ; nous n'apprendrions rien. Nous n'avons, d'ailleurs, tenté de la décrire que pour susciter le désir de la connaître directement. Notre conviction est qu'elle serait mieux comprise et appréciée aujourd'hui qu'en 1867. La pensée, sous toutes ses formes, a fait du chemin depuis trente ans, et les allégories, les symboles, voilés peut-être jadis, sont aujourd'hui clairs comme de l'eau de roche. Pas plus que nos devanciers, nous ne croyons peut-être à la Justice et à la Vérité, mais nous en parlons si souvent que nous finirons sans doute par y croire, par souhaiter leur triomphe et par voir quelque chose qui aura la prétention de l'être.

Quant au pouvoir de l'argent, nous n'avons plus rien à apprendre ; nous en sommes tellement convaincus, autant que de sa fatalité, que nous le tournons en ridicule. Forain est notre La Rochefoucauld. Sur la question du travail qui n'a jamais été plus discutée, plus brûlante, nous pensons absolument de même, et Chifflart a été un précurseur. D'un autre côté la libre manière de l'aquafortiste, son premier jet, répondent mieux, semble-t-il, à la formule artistique actuelle, à nos goûts, à nos recherches, qu'à ceux de la fin de l'Empire. Chifflart est Champ-de-Mars, si l'on peut s'exprimer ainsi, et ses *Improvisations* y obtiendraient, à coup sûr, un grand succès.

Toutes les eaux-fortes de Chifflart ont-elles autant de valeur que celles que nous venons de voir ? Il est permis d'en douter. Quinze gravures comme celles-là ont pu ne frapper qu'une élite : cinquante ou cent eussent fondé une universelle réputation. On ne peut, d'ailleurs, asseoir un jugement en ce moment, faute d'éléments de décision. Les eaux-fortes de Chifflart ont été éditées, soit par Cadart et Luquet, soit par la veuve Cadart qui leur succéda, soit tirées à très petit nombre par Chifflart lui-même. Les unes sont assez rares dans le commerce ; les autres ont été données à des amis inconnus ou connus, dont les cartons ne s'ouvrent pas. De plus, il ne suffirait pas de les voir rapidement pour se trouver en mesure de les comprendre et de les apprécier ; il faudrait les avoir en communication. Ce sont, à en juger par celles qui sont passées sous notre plume, pièces psychologiques devant lesquelles il faut s'arrêter, os médullaires qu'il faut fouiller.

Il serait, en outre, nécessaire de les grouper. « L'improvisation étant, ainsi que l'a écrit Chifflart, une interrogation du moment plus ou moins triste ou gai, ce n'est guère que d'un ensemble de ses diverses interrogations que la clarté peut surgir complète[1] ». Eût-on, entre les mains, toutes les eaux-fortes éditées ou tirées par leur auteur, qu'on ne posséderait pas encore l'homme tout entier. Il y a, en effet, un Chifflart secret, — dessins et eaux-fortes, — que personne ne vit et que la mort seule dévoilera.

Chifflart ne nous a entretenu que d'un seul de ses dessins, et il l'intitulait : « Ma veste d'Arras ». L'histoire, qui ne date que de 1893, vaut d'être contée, ne fût-ce que pour montrer que, si Chifflart a souvent accusé le sort et s'est cru le jouet d'une guigne féroce, ce ne fut pas toujours à tort. Une dame avait légué six mille francs à la ville d'Arras sous condition de les employer à l'acquisition d'un tableau. La bonne nouvelle, annoncée à la gent artistique, avec avis que l'achat serait fait dans une exposition organisée par l'Union artistique du Pas-de-Calais, une commission municipale fut instituée. C'est toujours par là que l'on commence. Chifflart, pour ne parler que de lui, présenta une toile qu'il intitulait l'*Enlèvement des Sabines*. Dire que cette peinture séduisit Monsieur Tout le monde, ne serait pas exact, mais elle se recommandait par d'éminentes qualités de dessin et de mouvement ; elle se recommandait encore du nom de son auteur, le seul grand prix de Rome du Pas-de-Calais jusqu'à ce jour. Les nombreux amis de Chifflart s'employèrent en sa faveur ; d'aucuns déployèrent la plus persuasive éloquence, lui-même donna... Bref, la bataille fut gagnée et la commission vota l'acquisition de l'*Enlèvement des Sabines*, qui, pourtant, ne fut pas réalisée... C'est toujours ainsi que les commissions aboutissent.

Déconvenues, déceptions, « vestes et paletots », n'y a-t-il que cela dans les dessins secrets ? Nous ne pouvons le croire. Chifflart a dû puiser aussi à d'autres sources d'inspiration et, revenant à l'antique dont il est imprégné jusqu'aux moëlles, y trouver de vastes tableaux. Il y a tout lieu de croire, au contraire, que les eaux-fortes inconnues, sauf quelques pièces capitales dont on ne connaît que le titre, comme la *Guerre* et la *Grande Tentation*, sont personnelles et font partie de la série amère, lugubre, dont parle l'étude de l'*Art* que nous avons déjà citée.

[1] L'*Art*, année 1877, t. I, p. 200.

Chifflart a été des jours, des mois peut-être, sans serrer une main amie, sans entendre une parole réconfortante. Il s'est cru abandonné du ciel et des hommes. Le monde s'est agité au loin sans qu'il en soupçonnât l'existence, et il s'est enfoncé dans la mélancolie, il a appelé le cauchemar, a évoqué tous les spectres du désespoir. C'est alors qu'il aurait produit toute une série de monologues à l'eau-forte, dont la fantaisie hoffmanesque friserait l'hallucination et échapperait à l'analyse. M. Charles Tardieu, l'auteur de l'étude à qui nous avons encore emprunté les renseignements qui précèdent, semble indiquer qu'il eut en main un grand nombre des eaux-fortes postérieures aux improvisations proprement dites ; nous n'en pouvons dire autant, car il ne nous reste à signaler que cinq planches, caractéristiques, il est vrai, qui montrent le graveur sous toutes ses faces et éclairent jusqu'au fond son âme douloureuse.

Le *Passé,* qui a paru dans l'*Art* en 1877, est un tableau d'une haute et claire pensée, d'une admirable philosophie. Deux hommes, vêtus à l'antique, sont arrêtés sur la pente d'un coteau couvert de ruines que domine un temple écroulé ; leurs regards embrassent les vestiges confus d'une ville jadis célèbre, d'un port puissant et prospère, aujourd'hui solitaire. Le plus jeune écoute les réflexions de son aîné, les enseignements qu'il tire de ce grandiose et navrant spectacle, tandis que dans la nuée dont le ciel est assombri, passe l'ombre de la cité morte.

Moins sereine, moins claire aussi est la seconde eau-forte que, faute du titre de l'auteur, nous appellerons l'*Envoyé de la Justice.* Sous les yeux de l'immortelle qui siège dans l'empyrée, un génie colossal passe, vengeur et libérateur, et si, sous ses pieds, c'est la confusion d'une fin de monde, derrière lui se lève la grande aurore. Œuvre de colère et de haine, si l'on veut, de révolte peut-être, elle n'est pas d'une moins saisissante et tragique beauté que la première. Toutes deux révèlent, comme les *Improvisations*, un libre et altier penseur.

Dans les trois pièces qui nous restent à examiner, ce n'est plus l'humanité qui souffre, qui sombre dans le désespoir ou se révolte, c'est Chifflart lui-même, un Chifflart amer, tantôt amusé et amusant, qui, s'il daube les autres, en même temps se daube lui-même, tantôt triste jusqu'à la mort et navrant.

Le *Jour de la distribution des récompenses*[1] est la satire de la « récom-

[1] Cabinet des Estampes.

pensomanie » des artistes. La mise en scène est des plus drôles. Un huissier nu, plus un bicorne ; plus loin, un cénacle que garde une oie monumentale ; au fond la Gloire distribuant des couronnes... Et vers elle la foule se rue, torrentielle et pressée, jouant des coudes, des épaules, des bras, des pieds ! Mais qu'y a-t-il dans ce coin ? La mêlée est moins ardente et les visages sont hilares. Un pauvre hère, renfrogné, est assis et un gnome poussah lui fait la nique. C'est, sous une autre forme, un des Romains de Couture.

Le *Réveil de l'aquafortiste* est une fantaisie où il y a de l'Hoffmann et du Poë, plus de Poë que d'Hoffmann. Ah ! sur son chevet il a trouvé une idée, l'aquafortiste ; vite, accroupi sur son grabat, il va la jeter sur le cuivre. Pourtant, il ne la tient pas encore parfaitement et, anxieux, il se gratte la tête... Ce n'est pas tout, Chifflart est seul, mais, dix, vingt, trente êtres fantastiques, incarnation du rêve et du cauchemar, peuplent sa solitude. Faces que le rire déforme, voix gouailleuses... et le pauvre homme se fouille toujours la cervelle.

Cette gaieté n'est pas franche. Qui se réjouit ainsi passe vite de la joie au désespoir et, sans transition, retrace une scène comme celle-ci. Sur l'océan, l'océan de la vie sans aucun doute, une nef qui porte sur sa proue le nom de l'*Arte*, se porte au secours d'un homme en perdition, qui est perdu même, car les nautonniers ne relèvent qu'un cadavre.... C'est l'*Art* venant, en 1877, au secours de Chifflart en lui demandant des eaux-fortes et en remettant son nom en lumière. Le désespoir est aussi sincère que brutale son expression.

Depuis 1877, vingt ans ont passé. Chifflart s'est, sinon rasséréné, tout au moins apaisé. Comme par le passé, il vit dans la solitude, pauvre et fier, et travaille sans cesse. De ce labeur qui n'a rien de sénile, — car, si l'oreille est un peu dure, l'œil est clair encore et la main ferme, — peut-être sortira-t-il quelque dernier chef-d'œuvre qui illuminera la vieillesse de l'artiste.

Il serait donc prématuré de résumer une carrière qui n'est pas achevée ; mais, dès maintenant, on peut affirmer qu'elle est et restera grande et belle entre toutes, entre toutes puissante et originale ; dès maintenant, on peut affirmer que la voix qui, au frontispice des *Improvisations*, en appelle à la Postérité, ne criera pas toujours dans le désert.

LÉONCE VILTART.



JULES JANIN

D'APRÈS DES DOCUMENTS INÉDITS

(*Suite*[1])



N incident se produisit dans la vie de Jules Janin, en 1838, sans qu'il pût le prévoir. Un billet de loterie le fit soudain propriétaire de la villa Lazzarina à Lucques, en Toscane. La presse satirique mena grand bruit au sujet de cette fortune inopinée. Si le critique se fût enfermé dans son rôle et n'eût rien dit au public de la chance qui lui était échue, les attaques se seraient promptement dissipées. Certains esprits auraient douté du fait. En tout cas, Jules Janin n'eût pas surexcité l'envie. Mais toute réserve lui est étrangère. Il écrira lui-même dans son feuilleton : « Telle est cette histoire ; je vous la raconte, parce que j'ai l'habitude de tout vous dire ». Ce seul mot le peint mieux que de longues phrases. Alors que Sainte-Beuve, Gautier, Planche écrivent

[1] V. l'*Artiste* d'août dernier.

des feuilletons sur les sujets les plus divers et ne laissent rien soupçonner de leur vie privée, de leur personne, Jules Janin semble habiter une maison de verre dont les fenêtres ouvertes lui permettent d'entrer en dialogue avec les passants. Ses feuilletons sont des causeries. Il y met toute sa verve, toute sa grâce, tout son talent, mais dans le feu du discours, il s'oublie, sans y prendre garde, à raconter les menus faits de son existence. C'est à peine s'il s'arrête au point précis où commence l'outrecuidance. Je crois même que plus d'une fois il a franchi cette barrière. Mais il a son public ; il se sait aimé, et son sourire communicatif passe de ses lèvres sur celles de ses lecteurs. On lui pardonne ses audaces comme à l'auteur des *Mousquetaires* ses invraisemblances. Cette villa Lazzarina qui lui tombe du ciel est un trop joli sujet de feuilleton pour qu'il se prive de l'écrire. Ouvrez les *Débats* du 17 septembre 1838, vous y lirez :

Le héros de cette histoire, et vous le connaissez, est un des hommes les moins ambitieux du monde.... Il n'a jamais désiré que ce qu'il pouvait avoir. Il est vrai d'ajouter qu'il a toujours eu ce qu'il a voulu... Le beau mérite qu'il ait un château en Italie ! il devrait en avoir dix, même en France, et il en aurait au moins un, s'il eût voulu... Il sait déjà que rien ne manque à la maison : linge de lit et de table, cristaux, tableaux, batterie de cuisine, etc.

Or, savez-vous comment l'enfant terrible qui écrit ces lignes va signer son feuilleton ? Lisez plutôt : « *J. J., peut-être baron, et qui sait ? comte Lazzarini, Excellence à coup sûr* ». Figaro n'y aurait pas mis plus d'insolence. Le 7 août 1840, il écrit au docteur Michalowski : « Je pars demain pour le Havre où je vais prendre quelques bains de mer. De là, j'irai à Saint-Étienne, de Saint-Étienne dans ma maison de Lucques ». Il était encore possesseur de sa villa à la fin de décembre 1851. Une lettre du critique au prince Demidoff nous apprend qu'à cette date, la maison de Lucques était toute chancelante et condamnée. Jules Janin revient sur le passé : « Ce n'est pas un dieu, dit-il, qui m'avait donné la palazzina Lazzarini, c'était tout bêtement le hasard. Mon palais s'est écroulé sous les vices de son origine, à l'exemple des plus grandes monarchies ; il m'était venu par hasard, il s'en va comme il était venu.... Mon palais et moi nous sommes quittes ».

Un certain Pagnini occupait alors la palazzina, moyennant un loyer annuel de quatre cents francs. Mais l'immeuble se trouvait

tellement détérioré que Jules Janin propose d'en laisser la jouissance au locataire, sous la clause qu'il emploiera, pendant la durée de son bail, les quatre cents francs versés jusqu'ici au propriétaire, à consolider la maison. Le bail fini, ou si avant ce terme Pagnini ne veut plus rester, voici quelle solution entrevoit Jules Janin : « On fermera les portes, on fermera les fenêtres de ce *Buen-Retiro*. La maison croulera peu à peu, en dedans, incognito, avec moins de bruit, certes, et de poussière qu'elle n'en fit quand le sort m'en fit présent, sous le bon prétexte qu'un jour ou l'autre je ne serais pas assez riche pour la garder. Vous voyez, Monseigneur, que mon deuil est bien vite fait de ma fortune, et que je redeviens facilement Gros-Jean comme devant ». Conclusion : la campagne que mena la presse française autour de cette maison de Lucques n'aurait eu que peu de portée si Jules Janin, par ses propos inconsidérés, n'avait prêté le flanc à la jalousie. Et je suis à me demander ce qu'il y a de vrai dans ce linge de lit et de table, ces cristaux, ces peintures, cette batterie de cuisine, dont le critique parle avec complaisance, alors que sa demeure opulente n'est louée que quatre cents francs et prend tout à coup l'aspect d'une masure délabrée, en attendant qu'elle soit une ruine sans nom. Il y a, n'en doutons pas, de l'hyperbole dans ce que raconte le critique au sujet de la palazzina Lazzarini ; et, s'il eut gardé le silence sur cette villa, il se fut épargné plus d'un quolibet. Mais sa nature exubérante le fait incorrigible. Un horticulteur hollandais l'informe qu'une variété de tulipes s'appellera désormais « tulipe Janin ». Le critique ne se sent plus de joie :

Que vous êtes bon, monsieur, écrit-il, et que je suis content de vous! Vous avez donné mon nom à votre nouvelle tulipe, et me voilà, à mon âge, en cheveux déjà blancs, renouvelé dans une fleur ! Certes, si je m'attendais à une métamorphose, ce n'était pas à celle-là. Une fleur! une tulipe! une des parures du prochain mois de mai, pendant que tant de braves gens, qui valent mieux que moi, en sont réduits à écrire leur nom sur les neiges du mont Blanc, sur le sable du désert, au sommet des Pyramides, sur le clocher des hautes cathédrales ! Les imprudents ! L'été vient qui fond la glace ; un souffle emporte au loin le sable enflammé ; la pyramide, elle peut crouler ; la cathédrale, elle tombe ! Au contraire, la fleur, à peine expirée, elle va renaître, et le nom qu'elle porte brillera d'un éclat tout nouveau.

C'est à M. Piedagnel que nous devons de connaître cette lettre.

Les contemporains de Jules Janin ne l'ont sans doute pas lue. Aussi n'eut-il point à essuyer le feu de leurs attaques au sujet de la joie naïve qu'il manifeste de se voir immortalisé par une fleur. En retour, sa passion pour les beaux livres était connue de tous ; et ses bonnes fortunes de bibliophile remplirent plus d'une fois son feuilleton ou ses articles de l'*Indépendance belge* signés du pseudonyme « Eraste ». On a raconté qu'il avait fait fabriquer en Hollande un superbe papier portant dans le filigrane transparent : « *Jules Janin* ». Il tenait en réserve plusieurs rames de ce papier, et lorsqu'un beau livre allait être mis sous presse, les éditeurs réclamaient volontiers de lui le nombre de feuilles nécessaires à l'impression d'un exemplaire de luxe qui prenait place ensuite dans sa bibliothèque. De pareilles raretés devaient surexciter l'envie des amateurs. Ajoutez à cela que, de temps à autre, il disputait, au feu des enchères, des éditions anciennes convoitées par les plus prodigues de nos bibliophiles, et qui venaient s'ajouter à la collection superbe, ornement du chalet de Passy. Les relieurs Capé, Derôme, Niedrée, Pâdeloup, Trautz-Bauzonnet, Duru, prestigieux artisans, avaient revêtu de robes multicolores les volumes de choix acquis par cet homme de goût. « On les étudie, on les aime, on les honore, — a dit Jules Janin des chefs-d'œuvre qu'il avait réunis dans ses vastes bibliothèques en chêne sculpté, — et de même que les anciens posaient dans un coin de leur chambre un petit autel paré de verveine, et sur cet autel domestique un dieu familier, le vrai bibliophile ornera sa maison de ces belles choses. Qu'il rentre en son logis, ou qu'il en sorte, il donne un coup d'œil à ses dieux favorables. Il les reconnaît d'un sourire ; il les salue en toute reconnaissance, en tout respect. Il s'honore aussi de ces amitiés illustres, il s'en vante. » Ce dernier trait trahit encore le critique. Il n'a pas la sagesse de jouir en avare de son trésor. « Il s'en vante », et, vous le devinez, cette louange du riche sur sa richesse ne peut qu'aviver la convoitise et susciter le dépit. Décidément notre écrivain n'a pas cessé d'être jeune. Il pense haut et veut tout dire. Il a pris pour devise, n'en doutons pas, le vers de Malherbe :

Tout le plaisir des jours est en leur matinée.

Il semble que le génie du style le pousse aux perpétuelles confidences d'un esprit qui s'éveille, que séduit le spectacle toujours

nouveau de l'aube renaissante, qui n'a pas pris la peine de réfléchir au labeur du jour et qui veut rester dédaigneux de la maturité de la prudence, résultat des difficultés et des déceptions de la veille. Sous sa phrase riche, colorée, rapide, sans cesse disposée aux peintures gracieuses, on pressent que l'existence n'a rien de sévère à ses yeux. Cependant ce dilettante est un homme de pensée. Le bons sens, chez lui, ne sommeille jamais ; et les amateurs de beaux livres qui ont jalousé Jules Janin n'avaient sûrement pas lu les pages pleines de raison qu'il publia dans la *Gazette des Beaux-Arts* fondée la veille par Galichon. Elles ont pour titre : « A Monsieur Georges Moreau ». Je proposerais de les intituler : « Physiologie du bibliophile ». Dans cette lettre, car c'en est une, Jules Janin prémunit son correspondant contre deux grands dangers qui menacent le bibliophile novice : « Trop acheter de trop belles choses, ou bien encombrer sa maison des plus vilains produits de l'imprimerie et de la librairie françaises ». Ce double précepte est empreint de sagesse. Jules Janin ne s'en tient pas là. Écoutons ce qu'il ajoute :

Voulez-vous, mon ami Georges, que je vous donne, et tout de suite, un conseil qui vous modère et qui vous maintienne dans les justes limites ? N'achetez un livre aujourd'hui, que lorsque vous aurez lu, d'un bout à l'autre, le livre acheté il y a un mois, il y a six semaines. Lisez, lisez peu ; attachez-vous par la lecture à ce philosophe, à ce poète ; aimez-vous l'un l'autre, et, quand vous le placerez sur vos tables garnies d'un cuir de Russie odorant, faites que vous puissiez lui dire : au revoir, je te connais bien à cette heure, et me voilà tout à fait de l'avis des grands esprits, dont tu fus l'exemple et le conseil. Avec cette nécessité de lire entièrement ce qu'on achète, on y regarde à deux fois avant d'acheter ; on se méfie un peu plus de ce qui est rare et curieux, pour se tenir tout simplement aux chefs-d'œuvre honorés de l'assentiment du genre humain.

Voilà bien le langage d'un homme de lettres et non d'un simple amateur. Combien peu de bibliophiles pratiquent cette doctrine : lire les ouvrages qu'ils collectionnent ! J'en sais plusieurs qui m'ont fait admirer leur bibliothèque à travers les vitres des panneaux, et certain d'entre eux m'avoua sans feinte qu'il considèrerait comme une profanation d'ouvrir des volumes reliés depuis vingt ans par Derôme et réduits à l'état de meubles. En vérité, c'est aimer bien peu le livre, c'est-à-dire la pensée, le génie, l'inspiration d'un homme immortel, que de l'enfermer sous une forte serrure et de

ne s'en nourrir jamais. Qu'y a-t-il donc qui différencie une rame de papier blanc d'une édition rare de l'*Iliade*, si l'une et l'autre ont été prompeusement habillées par Duru ? Jules Janin s'est montré bibliophile intelligent, aimant ses dieux et prenant conseil de leurs oracles. C'est à ce prix que l'amour du livre est une joie réelle et une force de toutes les heures.

Plus intime et moins utile fut, sous la plume du critique, l'éloge de sa goutte. L'écrivain, à l'exemple de Scarron, vécut la plus grande partie de sa vie presque impotent. La goutte le tourmentait, et, quelque traitement qu'il suivît, le mal ne lui laissait que de trop courts répits. « Comme tout l'amusait, a écrit Édouard Fournier, il s'amusa même de sa goutte. Un jour qu'elle le faisait un peu moins souffrir, il fit son éloge ». Charles Monselet va lui rendre visite dans son chalet de Passy : « Ses auteurs favoris, dit-il, revêtus de somptueuses reliures, — Horace en tête, Horace dans toutes les langues, Horace dans toutes les éditions, Horace sur tous les papiers, — lui font oublier parfois sa goutte opiniâtre ; il trompe sa douleur avec une ode ; ses lèvres qui s'ouvraient pour la plainte, ont murmuré une citation ». Un de nos amis le vint voir quelques mois avant sa mort. Il était étendu dans son fauteuil ; une large couverture l'enveloppait ; l'une de ses jambes, emmaillottée, posait sur un tabouret. Nul doute qu'il ne souffrît beaucoup. Mais sa liberté d'esprit ne ressentait aucune atteinte du mal qui le torturait. Sa conversation fut des plus vives, et mon ami ne put s'empêcher de se souvenir, en l'écoutant, de l'imprécation de Posidonius : « Va, va, douleur, tu as beau faire ; tu ne me réduiras pas à avouer que tu sois un mal ». Toutefois, à un certain moment, la souffrance, plus forte que sa volonté, lui fit jeter un cri. Tout aussitôt le patient se ressaisit et se mit à sourire comme pour s'excuser d'un instant de faiblesse. Puis, s'adressant à son mal : « Ah ! gredin, si j'en réchappe, quelle satire je ferai contre toi ! » C'est le mot de Scarron sur son hoquet. Jules Janin le fit remarquer à son visiteur, puis il ajouta : « Eh bien, non, je serais un ingrat si jamais j'écrivais une satire contre ma goutte ; quand je songe à tout ce que je lui dois d'études et de lectures, que sans doute je n'aurais pas faites sans elle, c'est bien plutôt son éloge que je devrais écrire. — Mais, on l'a déjà fait, lui dit mon ami. — Parbleu ! je ne l'ignore pas. *Éloge de la goutte* par Étienne Coulet ; Leyde, 1728, in-8°. J'ai là l'ouvrage relié par Bau-

zonnet. Je possède également la réimpression de 1743. Elle a pour titre *Le Goutteux en belle humeur*. Mon exemplaire est relié par Petit ». Le visiteur du critique avait appelé, sans y songer, le bibliophile sur son terrain. Oubliant sa souffrance, Jules Janin se prit à décrire, avec des détails minutieux, le curieux volume d'Étienne Coulet, qu'il avait lu et possédait à fond. « Mais, ajouta-t-il tout-à-coup, Coulet n'est qu'un apologiste médiocre. Il est insuffisamment rempli de son sujet. Il n'a pas vécu comme moi dans l'intimité de la goutte. On sent qu'il ne l'aime pas. Par Hercule! une si riche matière veut être traitée avec plus de respect et plus de compétence. Le jour où je m'en mêlerai, ce n'est pas un in-8°, mais un in-4° que je veux écrire sur la goutte ». Le critique ne trouva pas le loisir de faire ce volume. Mais, à plus d'une reprise, dans son feuilleton familier où il a « l'habitude de tout dire », il parla de son mal avec humour.

Cela ne serait rien, et les esprits sévères qui prenaient ombrage de sa vogue, de son talent, de son humeur égale, de sa puissance, auraient émoussé leurs traits sur ce caprice innocent. Mais voici que nous sommes à l'automne de 1841. Jules Janin écrit à Lamartine :

Mon maître que j'aime et que j'honore, et que je loue de toute mon âme! Il faut bien cependant que vous sachiez par moi tout le grand bonheur qui m'arrive. Enfin, après trois années de dévouement et d'une honnête passion, j'ai obtenu la main de la belle et charmante jeune fille dont je vous ai parlé plus d'une fois, Mlle Adèle Huet. Elle a vingt et un ans; elle est belle, calme, sérieuse, dévouée; elle a été pour moi un appui, un sauveur : je l'aime. Je me marie le 16 de ce mois. Rien ne manque à ma joie, sinon vous, vous mon appui, vous ma force et ma gloire!

O et præsidium, et dulce decus meum !

J'avais tant compté que vous seriez mon témoin ! j'avais tant espéré que vous me prendriez sous votre protection puissante!

Rien de plus honorable que cette lettre. Elle est intime, sincère, empreinte d'émotion, à l'éloge du critique et du poète. Mais le 18 octobre était un lundi. Jules Janin devait son feuilleton au *Journal des Débats*. Vous le devinez, il ne chercha pas loin le sujet de sa causerie. Elle eut pour titre : *Le Mariage du Critique*. Ce fut un déchaînement d'invectives contre l'auteur. Le surnom de *Critique marié* lui fut infligé et demeura. On lui en voulut d'avoir fait l'éloge

de sa fiancée, de sa femme, d'avoir décrit le mariage civil et la cérémonie religieuse. Cependant, à tout prendre, le feuilleton de l'écrivain est bien inoffensif. Je ne vois pas qu'il fallût recourir à une levée de boucliers pour des phrases comme celles-ci : « On se disait que jamais triomphe plus grand et plus beau n'avait été remporté par les lettres et les arts. Quoi donc ! cette enfant, l'honneur et la gloire d'un tel père et d'une telle mère, une fille si bien née, si heureuse, si entourée de déférence et de respect ; cette petite main nette et blanche, toute cette grâce accomplie, toute la sérénité de ce beau visage, cette belle créature à qui deux grands magistrats ont bien voulu servir de cortège, tout cela pour un écrivain ! » Sans doute, Jules Janin parle ici de lui-même et le « moi » est toujours haïssable. Ainsi en ont jugé ses détracteurs. Mais, en verité, cet enfant terrible des belles-lettres les avait accoutumés, de longue date, à toutes ses fantaisies, à tous ses caprices. L'amertume et la solennité de l'attaque, dans la circonstance, ne s'expliquent que par le dépit de voir un homme constamment heureux et qui n'a pas le soin de taire son bonheur. La satire revêtit alors toutes les formes. L'écrit parut insuffisant. L'estampe compléta l'écrit. Nous avons sous les yeux une grande lithographie de Roubaud, collaborateur de la *Caricature* et du *Charivari*, qui, le plus souvent, signait de son seul prénom Benjamin. Cette composition, spirituellement faite, a pour titre : *Grand chemin de la postérité.* « Le critique marié » y occupe une place importante. Hugo, doué d'une tête d'hydrocéphale surmontant un corps chétif, ouvre la marche, monté sur un cheval fantastique dont les flancs sont munis d'ailes de chauves-souris, tandis que sa croupe se prolonge en queue de dragon. Théophile Gautier, Cassagnac, l'un et l'autre munis de trompes en bandoulière, Francis Wey, Paul Foucher sont à cheval sur cette croupe, derrière l'auteur de *Notre-Dame de Paris ;* au-dessus d'eux, dans les nuages, Lamartine, nonchalamment couché, semble composer de nouvelles *Méditations ;* Eugène Sue, l'auteur de *Kénok le Pirate* et de *Plick et Plock,* en costume de marin, grimpe péniblement au mat d'un navire ; Alexandre Dumas enjambe la Méditerranée, portant sur son dos un énorme crochet de « Réimpressions de voyages » ; Satan élève Soulié sur une haute montagne ; Alfred de Vigny, Balzac, Gozlan, Viennet forment un groupe caractéristique ; Germain Delavigne fléchit sous le poids de son frère Casimir posé à cali-

fourchon sur ses épaules ; Méry chemine solitaire et triste ; M. Ancelot est travesti en femme et Mme Ancelot en bon bourgeois ; Alphonse Karr a le corps d'une guêpe. Mais voici le monde du théâtre et de la critique : Scribe est assis sur une machine à vapeur de la force de cinquante chevaux ; il écrit sans grand mérite sur une feuille de papier que supportent des sacs d'argent : « L'or est une chimère » ; dans le tender de la locomotive où Scribe occupe la place d'honneur, Melesville, Bayard, Carmouche, Dupin, les collaborateurs habituels de l'auteur de la *Camaraderie*, composent des vaudevilles et des drames ou alimentent la chaudière. Hé ! qu'est-ce que cela ? Un long serpent déroule ses anneaux sur la tête de ces dramaturges ! Je me trompe, ce n'est pas un serpent, c'est le fouet gigantesque du « prince des critiques » placé là-bas dans un cabriolet qu'il remplit à lui seul. Il stimule tous ces écrivains dramatiques ; Lausanne, Rosier, Masson, Duvert, Paul de Kock, Rochefort, Varin dit Musard, Dumersan font cortège à Jules Janin. Ils le précèdent d'un pas allègre. Quant à lui, doucement couché dans son véhicule, les yeux demi-clos, la bouche entr'ouverte, il agite son fouet avec bénignité. Cet attribut est une allusion au premier surnom dont on gratifia Jules Janin ; mais ses tempes sont coiffées du diadème nocturne cher au roi d'Yvetot, et je lis sous la roue de son carrosse en belles capitales : « Le critique marié ». Derrière lui, marchant à pied, — car lui seul possède équipage, — cheminent Gustave Planche, Rolle, Guinot, Clerc, Briffaut, Desnoyers, Albéric Second, Hippolyte Lucas, Viardot et Altaroche.

Cette caricature eut un grand succès ; et la charge spirituelle de Jules Janin en fait l'attrait principal. On remarquera qu'il manque plus d'un personnage au groupe des critiques évoqués par Benjamin. Ni Sainte-Beuve, ni Pontmartin ne figurent parmi les émules de l'écrivain des *Débats*. Cependant Pontmartin avait tenu la plume à la *Quotidienne* et allait occuper un rang distingué à l'*Opinion publique* et à l'*Assemblée nationale*. Sainte-Beuve avait marqué sa place dans la *Revue de Paris* dès 1829. Mais ses sujets préférés étaient Boileau, La Fontaine, Corneille, Racine, Mathurin Regnier. Ces études avaient un caractère rétrospectif qui permettait de classer leur auteur parmi les historiens, bien plutôt que parmi les critiques. C'est seulement en 1850 qu'il fit paraître dans le *Constitutionnel* ses premières *Causeries du lundi*. Le caricaturiste a



Grand chemin

D'après la

liste



la Postérité

)

de Benjamin.

négligé, nous ne savons pourquoi, l'écrivain déjà célèbre de la *Quotidienne*; mais il est excusable d'avoir manqué de prescience à l'endroit de Sainte-Beuve.

Les attaques essuyées par Jules Janin à l'occasion de son mariage ne paraissent pas l'avoir jamais troublé. D'ailleurs, il serait puéril de lui reprocher l'article si bruyamment incriminé. Pontmartin s'est chargé de faire bonne justice des clameurs qui assaillirent l'écrivain des *Débats* :

Les puritains du *Constitutionel* et du *National*, a-t-il dit à ce propos, crièrent au scandale. Nous sommes probablement plus dénué de sens moral que ces citoyens, moins bien élevé que ces chevaliers, car il nous est impossible de reconnaître ce qu'il y a d'inconvenant, quand on vit, depuis douze ans, en intime familiarité avec ses lecteurs, à leur dire un beau matin : « Félicitez-moi ; une blanche et loyale main vient de se poser dans la mienne ; une chaste jeune fille a eu le courage d'associer sa destinée à celle d'un de ces êtres échevelés, sans foi ni loi, terreur du *philistin*, mal famés, monstrueux, vivant dans l'orgie, que l'on appelle littérateurs ou journalistes, écrivassiers ou folliculaires. Je ne l'en ferai pas repentir.

On l'a vu plus haut, Gigoux nous l'a dit, Jules Janin fut « le meilleur des maris », Dès les premières lignes de sa réponse à Félix Pyat, dont nous parlons précédemment, il ne craint pas de faire l'éloge de sa femme :

Quelques personnes, dit-il, m'ont charitablement conseillé d'abdiquer mon sceptre de critique. Eh ! mon Dieu ! croyez-vous que j'y tienne beaucoup à ce sceptre ? Ne savez-vous pas que si l'on voulait me le permettre, j'abdiquerais demain? Que dis-je, demain ? aujourd'hui même, si je le pouvais. Pour éviter tous ces bruits de Paris qui me fatiguent et qui me tuent, je voudrais passer la plus grande partie de ma vie à la campagne, à côté de cette femme si jeune et si belle, si naïve et si gracieuse, si spirituelle et si simple, si chaste et si dévouée, de cette femme enfin qui est la mienne, de cette femme dans les yeux de laquelle j'aime à lire mon bonheur. Que l'on me calomnie, que l'on m'insulte, que l'on me déchire, que m'importe, si je puis poser sur son cœur mon cœur déchiré, et si je puis prendre mon amour comme un bouclier ?

Ces lignes sont de janvier 1844. Seize ans plus tard, le langage du critique n'a pas varié. Il adresse à son ami Orfila les lignes suivantes :

Elle a bien travaillé, ma pauvre femme ! Elle a écrit des volumes sous

ma dictée, et parfois je me prends à la plaindre, à l'appeler une dupe, à la trouver bien malheureuse. Un goutteux pour une femme jeune et belle, c'est pis qu'un receveur général, un préfet, un ministre, et voire un maréchal de France accablé de lauriers. Un goutteux, c'est ce qu'il y a de pis à épouser ; et quand, par dessus le marché de sa goutte, il est faiseur de feuilletons, de romans, de versions latines, et que sais-je ? la misère de cette humble femme est au grand complet.

Le critique termine cette lettre en faisant savoir à son ami qu'il l'a écrite avec « un doigt et demi de la main droite ». La goutte ne lui laissa pas toujours tant de liberté dans ses membres. En 1866, par exemple, les crises furent si violentes que l'écrivain ne put tenir la plume. Sa femme le suppléait, et un certain nombre de lettres tracées par elle sous la dictée de son mari sont aimablement signées « Adèle et Jules Janin ».

Il écrit en 1867 à la comtesse de Gasparin : « Ma chère femme, avec son infatigable bonté ne se lasse pas plus d'écrire que moi de rêver ». Au lendemain de la guerre, le 4 mars 1871, il est aux Rotoirs, près de Gaillon. Les deuils de la patrie l'ont vivement atteint. Il en fait la confidence à un ami de Rouen. Chaque jour il voyait passer sur la terre normande « l'homme et le cheval ennemi allant en réquisition ». L'hiver a été doublement triste. Il était loin de Paris, sans nouvelles de son chalet, et le cercle de fer qui tenait ses amis prisonniers dans la capitale l'avait privé de leur souvenir. Épreuves douloureuses ; et la goutte, et la vieillesse s'ajoutaient encore à ces misères. Sa bonne grâce souriante ne se dément pas. Voyons ce qu'il dit : « La maladie était ma seule distraction. Cependant je travaillais. Je ne puis plus écrire, mais avec l'aide et l'appui de ma chère et vaillante femme, j'ai rédigé huit ou dix feuilletons, et mon discours de réception à l'Académie ». Il est à peine besoin de faire remarquer que les feuilletons dictés par le critique pendant l'hiver de l'année terrible, ne pouvaient être destinés aux *Débats*. C'est apparemment l'*Indépendance belge* qui eut, en ce temps-là, le monopole exclusif de la prose de Jules Janin.

Mais, je m'aperçois que tout à l'heure je relevais ce que l'on pourrait appeler les imprudences de plume de l'écrivain, et, par une pente insensible, me voilà conduit, sans y avoir pris garde, à parler de sa compagne, et à dire de quelle sollicitude affectueuse lui-même ne cessa de l'entourer, en reconnaissance du bonheur

qu'elle lui donnait. Il n'est pas jusqu'au bibliophile qui ne se soit senti rassuré sur l'avenir de ses chers livres par la présence à son foyer de cette femme éminente. M. Piedagnel a rappelé avec à-propos quelques lignes de Jules Janin écrites en 1866 dans l'*Amour des Livres*. L'auteur ne peut s'empêcher de songer à sa mort. Elle viendra, elle est proche peut-être, et le jour où le bibliophile aura disparu, que de convoitises autour de ses trésors ! Les collectionneurs escompteront les chances des enchères prochaines. On verra de toutes parts des mains avides tendues vers les éditions rares de l'*Heptaméron*, de Plutarque, de Montaigne, de Charles d'Orléans et de Shakespeare. Jules Janin se prend à sourire quand il songe à ces cupidités d'amateurs, et c'est d'une plume sereine qu'il écrit avec certitude :

Grâce à Dieu les impatients attendront un demi-siècle les livres du chalet. Une femme est là, jeune, vaillante et forte, qui gardera, par piété conjugale, honneur de son toit désert, ces historiens, ces poètes, ces amis qui l'entourent, qui la célèbrent et l'honorent d'une tendresse paternelle. Ah ! qu'elle soit longtemps la fidèle dépositaire et gardienne de ces grandes mémoires, et quand la vieillesse, à son tour, appesantira cette main charmante, ô mon Dieu ! laissez-lui la force d'ouvrir encore cette humble fortune où revivra, pour un temps si court, le souvenir reconnaissant du fidèle écrivain qui l'entoura, comme il eut fait pour sa Reine, de dévouement, de reconnaissance et de tous ses respects !

Pour mieux assurer le triomphe de sa volonté de bibliophile, on prétend que le critique résuma son testament dans cette seule phrase : « J'institue ma bien-aimée femme ma légataire universelle. *Signé :* Jules Janin ». Hélas ! Quelle n'est pas la vanité de nos prévisions ! Cette femme, « jeune et vaillante » à laquelle l'écrivain se plaisait à promettre de longs jours et qu'il avait instituée la gardienne de ses maîtres dans l'art de bien penser et de bien dire, de ses guides infaillibles, de ses dieux propices, Mme Jules Janin, en pleine force, en pleine vie, alla rejoindre son mari dans la tombe après deux ans de veuvage. Et le chalet, et les livres, et les vitrines en bois sculpté qui leur servaient d'écrin, tout cela dut subir prématurément, contre le vœu du critique, le feu des enchères.

Mais Jules Janin est homme d'imagination. Peut-être a-t-il exagéré les qualités de sa compagne. Son unique témoignage ne nous suffit pas. Nous savons, de reste, que tout lui est matière à

feuilleton. Son bonheur n'est-il point factice ? Nous recevrions sur ce point, avec gratitude, la déposition d'un témoin. Ce témoin sera Pontmartin. Nous l'avons entendu prêter à Jules Janin cet engagement solennel : « Je ne ferai pas repentir de son courage la jeune fille qui veut bien associer sa destinée à la mienne ». Le critique de la *Gazette de France* continue :

Janin tint parole et jamais bail de trente-trois ans ne fut observé, de part et d'autre, avec plus de tendresse enjouée, de franchise expansive et d'honnête joie. La vertu fut aussi facile à Jules Janin que la prose. Il eut le bonheur le plus exquis, le plus complet qu'il ait jamais pu rêver ou souhaiter ; une communauté parfaite de goûts, d'habitudes, une disposition merveilleuse à s'identifier avec ses études, ses lectures, ses travaux, ses succès ; un esprit qui commença par s'acclimater au sien et finit par lui ressembler. Ce sourire et ce rayon qui éclairaient son style, il en vit le reflet sur une gracieuse figure. Il vit son aimable compagne s'incliner d'abord sur son épaule pour être sa première lectrice, puis aller au-devant de sa phrase rapide, et enfin s'emparer de la plume tremblante dans sa main malade et écouter en elle-même ce qu'il se plaisait à lui dicter. Elle le complétait, elle l'animait, elle personnifiait à ses yeux l'émulation et la récompense. Elle était le mouvement et la vie de ce joli chalet de Passy qui a reçu tant d'illustres visites, entendu tant de fines causeries, provoqué tant de poétiques ou dramatiques confidences.

Pour avoir été plus sobre sur le compte de sa mère, Jules Janin n'a pas laissé d'en parler avec une émotion pénétrante. Il est telle lettre au docteur Michalowski, écrite en 1837, que l'on voudrait citer en entier. L'aimable docteur est l'ami du critique. Il habite Saint-Étienne. Que dis-je ? Il demeure dans la maison même où a grandi Jules Janin sous le regard de sa mère. Combien il est heureux que ce soit un ami qui ait pris sa place dans ces murs à jamais aimés ! Il voudrait être en mesure de revoir la chambre où celle qui le berçait a vécu si longtemps. « Elle embellissait si bien toute cette maison de sa gaieté inaltérable et de toute la sérénité de son âme ! » Elle était si vive et si bonne et si courageuse ! Il a le projet de revoir « ce petit nid bien humble », et il fait des vœux pour que son ami habite cette maison jusqu'à ce qu'il lui soit possible de se rendre à Saint-Étienne. Alors il le priera de lui prêter sa chambre et de l'y laisser tout seul pendant une nuit et un jour : « Peut-être, ajoute-t-il, y verrai-je l'ombre souriante de ma mère ! »

Une tante octogénaire était venue le rejoindre à Paris. Elle avait

été la providence du critique, à ses débuts, partageant sa mansarde de la rue du Dragon. L'argent qui lui vint de ses premiers feuilletons fut employé par Jules Janin à payer le portrait de cette seconde mère, commandé à Eugène Devéria. Je n'ai pas besoin de présenter l'auteur de la *Naissance de Henri IV*. M. Paul Lafond s'est fait tout récemment son historien[1]. Il a fort bien parlé de ce peintre « dont la renommée fut si brillante un jour, un jour qui n'eut pas de lendemain ». Apparemment, le portrait obtenu par le critique fut une œuvre de valeur, car c'est Devéria lui-même qui, vers 1842, réfugié à Avignon, disait avec orgueil : « Ils prétendent que je n'ai fait que la *Naissance de Henri IV*... Ah ! si vous aviez vu le portrait de la vieille tante de Jules Janin, vous seriez d'un autre avis ! » La peinture de Devéria représentant, nous dit M. Piedagnel, la « figure colorée et ridée, si franche et si sympathique, encadrée dans un bonnet de blanche mousseline à larges tuyaux », de la tante de Jules Janin, demeura suspendue jusqu'à son dernier jour au chevet de son lit ; et, un matin de l'année 1865, l'écrivain ayant laissé ses années de jeunesse chanter dans sa mémoire, traça sur un cartel placé au-dessous du cadre :

Voici donc le portrait de ma seconde mère,
Ma tante, ange gardien qui mourut centenaire.
O toi qui dans cent ans trouveras quelque jour,
Sur les quais, sur les ponts, au coin d'un carrefour,
Livrée à tous les vents de bise et d'agonie,
Cette image à bon droit honorée et bénie,
Accepte, ami Passant, par grâce et par raison,
Ce cadre qui sera l'honneur de ta maison.

Cette femme dévouée était morte en 1836, et Jules Janin écrivait : « J'ai tout perdu, mon père, ma mère et ma vieille tante qui était mon amour ».

Ce qu'il est pour ses proches, il veut l'être pour ses amis. N'est-ce pas M. Chesnel qu'il a qualifié l'un de ces « rares amis de l'aurore au couchant » ? montrant ainsi de quel prix est, à ses yeux, la fidélité dans l'affection. Les lettres que lui inspire la mort du docteur Menière, de Mme Orfila, trahissent l'élévation de ses sentiments. On sait ce qu'il fut pour Ponsard dont il protégea les débuts dans la vie littéraire et qui, vingt ans plus tard, mourut entre ses bras. Un homme moins célèbre que l'auteur de *Lucrèce*,

[1] V. l'*Artiste* d'octobre, novembre et décembre 1895.

le peintre Laviron, tué sur les remparts de Rome comme soldat de Garibaldi, subit, en 1838, plusieurs mois de détention pour dettes. Jules Janin alla voir le peintre qui, à ses heures, ne craignait pas de tenir la plume. Et voici en quels termes Laviron écrit à Gigoux, le lendemain d'une visite que lui avait faite le critique des *Débats* :

Janin est un homme admirable ; il était encore ici pas plus tard qu'avant-hier, et il m'a promis de revenir bientôt. Voilà un homme que je connais à peine et qui s'est mis de la meilleure grâce du monde à ma disposition pour arranger mon affaire, et qui m'a fait les offres de service les plus délicates ; et puis il y a de par le monde des malotrus qu'il a obligés, qui passent leur vie à dire et à écrire du mal de cet homme-là. Vraiment la société est hideuse ; il y a des gens qui mériteraient d'être écorchés vifs.

L'écrivain, l'homme de cœur nous sont connus. Mais ce qui grandit l'être humain, c'est le caractère. Jules Janin a-t-il été doué de cette force morale qui donne à la vie sa noblesse et son unité ? Pontmartin a écrit de lui : « Ses variations ne déplaisaient pas, car il disait et il prouvait si bien que les fanatiques et les sots sont seuls à ne jamais changer d'avis, qu'on finissait par le croire ». Ici, Pontmartin juge le feuilletoniste et, vraiment, les variations de l'écrivain tenu d'apprécier des œuvres d'inégal mérite ne sauraient avoir rien d'immuable. Une comédie d'Alexandre Dumas, faite avec aisance, appelle l'éloge sur son auteur. Qu'un drame pénible succède à la comédie, voilà le critique dans l'obligation de blâmer. Opposera-t-on le blâme à la louange pour tirer cette conclusion que le feuilletoniste est versatile ? Ce serait excessif. Quand nous apprécions l'œuvre entier d'un poète disparu, nous faisons la part du médiocre et de l'excellent. Mais, plus heureux que le critique qui écrit au jour le jour, nous ne paraissons pas nous contredire en faisant succéder aux restrictions nécessaires les appréciations flatteuses. C'est en quelque sorte sur la même page que nous formulons des opinions différentes, et nul ne songe à les taxer de contradictions. En vérité, je ne m'arrête pas à discuter les variations commandées du critique dont je parle. On ne peut espérer que des pages improvisées, jetées au vent de la publicité pendant quarante années, forment un ensemble sans quelque discordance. Ne nous montrons pas plus sévère à

l'endroit de l'écrivain périodique que nous ne voudrions l'être vis-à-vis de l'opinion dont il est, somme toute, l'interprète.

Je suis plus embarrassé pour défendre l'auteur de *Barnave*. Ce livre, ne nous y trompons pas, n'est rien moins qu'une apologie du duc d'Orléans, Philippe-Égalité. Or, il parut en 1831 et classa son auteur parmi les adversaires du nouveau régime. Mais il ne faut pas oublier que l'ouvrage comporte quatre volumes, qu'il n'a pas un caractère purement historique, que la poésie et le rêve y tiennent une large place, que l'écrivain l'avait sûrement entrepris avant 1830, c'est-à-dire à une date où il ne comptait que vingt-six ans. Je suis donc tout disposé à excuser Jules Janin de s'être rallié à la monarchie de Juillet et d'être demeuré fidèle au roi détrôné en février 1848, bien qu'il eût signé *Barnave*. Cette œuvre de jeunesse ne se lit plus, et je ne puis admettre que Janin l'ait écrite avec préméditation. Ce qu'il obtint, d'ailleurs, du roi Louis-Philippe se borne à peu de chose. Il fut décoré sur la proposition de Thiers, ministre en 1836. Qu'est cela? Le critique des *Débats* n'avait-il pas une notoriété suffisante pour motiver cette distinction? Ce qui me frappe, c'est que Jules Janin, très mêlé aux hommes les plus éminents de son époque, n'ait rien attendu de leur crédit. Mme de Gasparin dira de lui : « Partout et toujours, M. Jules Janin s'est montré courageux. En 1848, lorsque chacun tournait le dos à la royauté déchue, lui seul et mon mari ont bravement rendu justice à Louis-Philippe exilé ».

Lorsque Félix Pyat se retire de lui et l'insulte publiquement, Jules Janin se borne à lui écrire : « Malheureux! Que de peines tu te donnes pour outrager un homme qui ne se sent pas blessé! » M. Ratisbonne se plaît à célébrer son faible pour les vaincus. Victor Hugo, proscrit, lui sera redevable de pages vengeresses et courageuses dans son *Histoire de la littérature dramatique*. On sait la spontanéité avec laquelle, en 1848, il accepta d'Armand Bertin la réduction de ses appointements aux *Débats*. Le directeur du journal l'avait informé de la nécessité où il se trouvait de limiter à 6.000 francs les honoraires de son feuilleton. Mais Bertin laissait à son collaborateur toute liberté si ces conditions imposées par les événements ne pouvaient lui convenir. Le critique avait quelques jours pour se décider.

Sur ces entrefaites, écrit M. Piedagnel, la direction du *Moniteur uni-*

versel, qui désirait depuis longtemps s'attacher Jules Janin, essaya de profiter de la circonstance et lui offrit un traitement annuel de 24.000 francs. « Impossible, répondit le critique, je viens de passer un nouveau bail avec les *Débats*. » Et, en effet, il avait écrit déjà ces simples mots à M. Bertin : « Je reste ». Presque au même instant, le directeur du *Journal des Débats*, qui avait tout appris, entrait brusquement chez son ami Janin, et, lui sautant au cou, s'écriait, avec des larmes plein les yeux : « Ah! le brave garçon! »

Jules Janin n'eût pas été de son temps ni de son pays s'il n'avait aimé les heures d'agitation qui rompent la monotonie de la vie courante. Il semble qu'une paix prolongée soit, pour les Français, inséparable d'une sorte de torpeur. Nous avons besoin d'incidents; l'imprévu nous attire, l'imminence d'un péril ne nous déplaît pas. Mais nous nous flattons que l'incident sera sans portée, que l'imprévu nous réserve de douces surprises et que les pouvoirs publics sauront déjouer le péril. Il n'en fut pas ainsi de la révolution de Février. C'est ce qui explique la pensée très finement exprimée par Jules Janin dans une lettre à Rachel en date du 16 juillet 1848 : « L'artiste doit désirer les révolutions quand elles ne viennent pas, car leur approche donne toujours un certain éveil au génie d'un grand peuple. Sont-elles arrivées, le poète courbe la tête, et il comprend qu'il est vaincu par une force surnaturelle ». Si encore la révolution de 1848 n'avait été suivie du Deux-Décembre! Mais la dictature est toujours proche quand les esprits affolés sont impuissants à se choisir un guide. C'est en vain que Lamartine s'était écrié le 1er mars 1848, en montrant à son entourage le ciel dans son éclat le plus pur : « Je vous fais quelque chose de plus beau que le soleil ». L'illusion du poète avait été de courte durée. Quelques semaines, quelques mois plus tard, il était descendu de son nuage, et le peuple, sans gratitude, l'avait précipité dans une nuit profonde. Au début de l'année 1852, Jules Janin reçut une lettre de Victor Hugo, alors réfugié en Belgique, et demeurant « sur la place même où fut décapité le comte de Horn, où mourut d'Egmont, où le duc d'Albe arrivait porteur des sévérités de son maître ». Dans la lettre adressée au critique, l'auteur des *Orientales* et des *Feuilles d'automne* faisait savoir à Jules Janin qu'il venait de mettre la dernière main à un livre intitulé le *Deux-Décembre* :

Il y aura bien des larmes, écrit Janin, bien des cris et des déchire-

ments dans ce livre qui sera imprimé à Londres! Pendant ce temps, adieu la poésie et le drame ; adieu le livre écrit avec amour : il est remplacé par le pamphlet écrit avec rage! O misère des époques troublées, où personne n'est plus à sa place, où pas un ne fait ce qu'il doit faire!

(A suivre.) HENRY JOUIN.





DE L'INFLUENCE

DES MŒURS, DES MILIEUX, DES CROYANCES

SUR L'ART DE LA PEINTURE

DEPUIS LE XIVe SIÈCLE JUSQU'AU MILIEU DU XIXe

(*Fin*[1])

LA PEINTURE ANGLAISE.



LES Anglais ont tardé longtemps à s'adonner à l'art de la peinture ; leur imagination, leurs facultés intellectuelles ne les portaient pas de ce côté-là. Pourtant, au moyen-âge, comme les autres pays de l'Europe, l'Angleterre avait des peintres de fresques, des verriers, des miniaturistes. Toujours cela put se faire, au reste, sans que le goût des arts fût bien vif, et, peut-être. avec le concours d'artistes étrangers.

L'influence de la Renaissance se manifesta en Angleterre, d'une façon assez sensible, dans l'architecture, et l'on rencontre beaucoup de châteaux qui en portent l'empreinte, bien que dans presque tous ces monuments on remarque de la lourdeur et quelque chose de cette froideur britannique qui surprend notre esthétique française. Cependant les intérieurs de ces demeures seigneuriales, certains intérieurs d'églises et de collèges montrent d'heureux

[1] V. l'*Artiste* de juin, juillet et août derniers.

spécimens d'ensembles et de détails conçus plus ou moins dans l'esprit de cette époque ; mais, en général, les figures faisant partie de motifs d'ornementations sont d'une exécution très faible. En somme, l'art anglais était rigide et froid quand il tenait le compas et le ciseau.

Maintenant ne pourrait-on pas avancer que la rupture religieuse d'Henri VIII (1533) avec le pape ait pu retarder l'éclosion d'une école de peinture en Angleterre ? Nous ne le croyons pas. Les Hollandais sont devenus protestants, il ont rompu avec Rome, et ils ont eu tout de même leur école de peinture. Néanmoins les rois d'Angleterre, les princes, la noblesse, le haut clergé, s'étaient toujours montrés grands amateurs d'art. Pendant les XVIe et XVIIe siècles, quantité de peintres étrangers, italiens, flamands, hollandais et français, passèrent en Grande-Bretagne, et firent surtout de nombreux portraits à la cour et dans l'aristocratie. Holbein travailla en Angleterre environ vingt-huit ans (1526-1554) jusqu'à sa mort, et il avait été comblé d'honneurs par l'extravagant et cruel Henri VIII (1509-1547). Le malheureux Charles Ier fut à son tour un amateur passionné d'art, possédant une galerie célèbre ; beaucoup de tableaux de sa collection furent, après sa mort tragique (1649), cédés à Louis XIV par le banquier Jabach qui s'en était rendu acquéreur. Van Dyck était venu aussi s'établir en Angleterre (1632) ; Charles Ier lui avait fait le meilleur accueil, l'avait nommé chevalier et lui avait servi une pension considérable. On sait les beaux portraits qu'il fit dans ce pays. Il mourut près de Londres en 1641, et il eut pour imitateur l'allemand Péter Lély, mort en 1680, qui jouit d'une grande vogue, et peignit Charles Ier, Cromwel, Charles II. Rubens avait passé en Angleterre (1629), où il avait exécuté plusieurs tableaux. Puis il faut mentionner encore, parmi les Français, Claude Lefevre, mort à Londres en 1675 ; Largillière, qui fit les portraits de Jacques II et de la reine (1685-1688) ; Charles Lafosse (1689-1690), et Monnoyer, peintre de fleurs, mort à Londres en 1699, qui décora, avec Rousseau, peintre d'architecture, l'hôtel de lord Montaigu ; et nous ne parlons que des plus célèbres, sans noter ceux qui iront à Londres au XVIIIe siècle.

Ainsi, pendant deux siècles, l'Angleterre avait eu chez elle toute une émigration de peintres étrangers ; elle en avait admiré le talent, elle leur avait prodigué toutes les faveurs, et la vue de tous

ces artistes, de leurs innombrables portraits ne l'avait point stimulée : elle avait déjà eu des poètes, des savants, des philosophes fameux, et elle n'avait pas d'école de peinture. Il y eut ce fait particulier en Angleterre : on y voyait des amateurs et pas d'artistes nationaux. Le peuple anglais regardait l'art comme une plante exotique, qui ne prendrait jamais racine chez lui ; absorbé qu'il était par les guerres, les voyages lointains, ses colonies, son commerce, les arts n'étaient pas un besoin pour lui, et on pourrait dire qu'il se mit à faire de la peinture, quand il n'eut plus rien de plus utile à acquérir, quand il eut constitué une marine formidable qui pût lui assurer un jour une immense puissance coloniale. Au fond, c'est que la masse du peuple anglais n'avait guère l'instinct artistique.

C'est, en effet, dans la première moitié du XVIIIe siècle que l'Angleterre commença d'avoir une école de peinture et des peintres qui furent bien à elle ; et, du premier coup, ce sont des peintres qui donnent la caractéristique de la peinture anglaise, tels que Hogarth (1697-1764), Richard Wilson (1713-1782), Reynolds (1623-1792) et Gainsborough (1713-1788).

Par l'autorité, par la sorte de popularité qu'avaient acquise en Angleterre, aux XVIIe et XVIIIe siècles, les écrits philosophiques de François Bacon et de Locke, pour qui nos connaissances et nos idées tirent leur origine de l'expérience et des sens, il serait à croire que l'Angleterre penchait vers un certain sensualisme, toutefois les croyances religieuses étant mises hors de compte. Eh bien, quoi qu'il en soit, les peintres anglais ont manifesté, eux aussi, les mêmes tendances ; ils ont regardé l'homme et la nature physique plutôt que de regarder le ciel : c'étaient des naturalistes plutôt que des idéalistes ; et ils ont été avant tout des portraitistes, des peintres de mœurs, des paysagistes. Comme leurs romanciers, ils se sont montrés dans leurs portraits, dans leurs sujets de mœurs, de grands observateurs ; ils ont su saisir les traits physionomiques, le détail qui donne la vie, qui dépeint la situation d'esprit d'un personnage, son état psychologique ; et, cette observation, ils l'ont même portée sur les animaux pour tâcher de découvrir les manifestations les plus subtiles de leur instinct ; et dans ce dernier cas vous êtes témoins avec admiration de tous les sentiments que peuvent éprouver ces pauvres bêtes. Comme la nature était un champ ouvert à leur esprit

investigateur, ils ont déployé dans le paysage les mêmes aptitudes ; et ils ont peint la campagne sous ses différents aspects avec originalité, sensibilité et talent.

Hogarth fut un satirique, un caricaturiste qui dévoile les défauts d'une société, en les dépeignant par la laideur, le ridicule, pour en faire rire et les corriger. C'est un moraliste plutôt qu'un peintre. Mais les portraitistes ont une grande importance dans l'ancienne école anglaise, et leur vrai maître, à un siècle de distance, fut Van Dyck. Reynolds, Gainsborough, et plus tard Lawrence et William Bechey, font penser au jeune et élégant portraitiste flamand, à sa pâte souple, à sa touche habile, au charme et à la noblesse de sa couleur. Il faut dire qu'ils n'arrivent pas complètement à toutes les qualités de leur modèle ; pourtant leurs portraits d'hommes ou de femmes, en dépit des tonalités toujours un peu roses, ont de l'éclat, de la force, de la prestesse de touche ; et si ces artistes ont subi l'influence de l'élève de Rubens, leur forte nature britannique se fait néanmoins sentir par quelque chose de plus rude et souvent de plus romantique, comme on dira plus tard ; les portraits de leurs ladys ont les cheveux tombants ; elles sont vêtues de robes blanches, et se promènent dans de grands parcs, sous des ciels orageux ou brumeux inspirés par le climat. Ils ont excellé dans les scènes familières, ainsi que l'ont fait David Wilkie (1785-1841) et William Mulready, qui sont des descendants d'Hogarth. Dans la peinture du drame intime, dans la science de la mimique, des expressions, les peintres anglais ont une force d'analyse qui ne se rencontre que dans leur école, et qui nous fait comprendre d'une façon précise et lucide le fond de la pensée de leurs personnages, bien que les qualités picturales ne soient pas généralement à la hauteur de celles-ci.

Cependant quelques peintres anglais, tourmentés de la gloire théâtrale et épique de Shakespeare et de Milton, ont voulu aborder la peinture historique, mythologique, biblique, fantastique : James Barry (1741-1806), William Blak (1757-1825), Henri Fusel (1741-1825) se sont essayés dans ce genre ; mais leurs tentatives n'ont jamais complètement réussi : ils n'atteignent pas le but ; leurs figures ont quelque chose de spectral, de peu humain, d'étrange ; elles sont froides et semblent inanimées. Toutefois le sculpteur Flaxman (1755-1826) a fait une heureuse exception dans ses belles compositions au trait pour la reconstitution du bouclier d'Achille

d'après la description d'Homère ; Benjamin West (1736-1820) a produit quelques bonnes compositions sur l'histoire d'Angleterre, entre autres la *Mort du général Wolf*, et *Cromwel congédiant le Parlement,* où Paul Delaroche a pu s'inspirer pour ses tableaux sur l'histoire de Charles Ier. Puis il convient de citer Bonnington (1801-1828); car, bien qu'il ait étudié à Paris et au Louvre, il est parfaitement anglais, par la façon de traiter et de peindre ses petites scènes historiques et ses vues de Venise et de Versailles ; et ne serait-ce pas lui qui a ouvert la voie à Tony Johannot, à Roqueplan et à tous les peintres de genre de la période de 1830? Il faisait en plus des aquarelles avec un rare talent, sorte de peinture d'ailleurs où les Anglais sont des maîtres.

Mais le paysage, le genre agreste est un des premiers titres de gloire de la peinture anglaise, depuis Wilson, Gainsborough, George Morland (1763-1804). Nopher (1816), Crome, Nasmyth, Constable (1769-1837) et Turner (1775-1851), qui tous ont observé la nature de près, avec sincérité, intimité et amour, dans tous ses effets, et souvent avec des factures très différentes. Les peintres anglais dramatisent la nature, si l'on peut dire ; ils intéressent par l'étude et le choix du cottage, du bouquet d'arbres, du ruisseau, du moulin, du champ de blé, qu'ils ont interprétés, et par le sentiment qu'ils y ont répandu ; et le spectateur a toujours du plaisir à regarder leurs paysages, loin d'avoir de l'ennui, ainsi qu'il arrive souvent devant le paysage où l'artiste n'a cherché que les qualités picturales. Cette nouvelle manière de traiter le paysage, de ne se préoccuper que de la nature que l'artiste a devant soi, de l'étudier sous tous ses aspects, à toutes les heures, dans toutes les saisons, caractérise certainement le paysage anglais, et a eu une grande influence sur les paysagistes français à l'époque de notre romantisme.

La religion anglicane, non plus que la réformée en Hollande, n'a pas été favorable à la peinture religieuse. Mais il faut bien croire que, même à part ce fait, le génie artistique anglais n'a jamais été porté vers la peinture décorative, sauf de rares exceptions, ni vers la grande peinture d'histoire ; jusqu'à l'époque qui nous occupe (1850) il a observé et traduit ce qu'il voyait ; il n'a pas créé de grandes œuvres dans le sens complet du mot, aussi est-il resté inférieur aux sciences et aux lettres dans ce pays. Enfin la peinture anglaise, avant 1850, n'avait pas encore son Shakespeare,

ni son Milton, ni son lord Byron. Dans tous les cas, en dehors de ces hautes données, les artistes anglais, avec leur éducation toute d'analyse, toute nationale, ont produit une école de peinture qui n'emprunte rien à l'étranger; ou, si du moins ils ont pensé quelquefois à Van Dyck et aux Hollandais, leur tempérament d'Outre-Manche a pris vite le dessus et a imprimé à leurs œuvres le cachet indélébile de leurs mœurs et le caractère de leur milieu.

La Peinture française depuis la Révolution jusqu'au milieu du XIXe siècle.

A l'époque de la Révolution, l'imitation de l'antiquité réglait les choses de l'esprit et de la mode ; alors les arts marchaient en plein dans cette voie, et David était à leur tête. Nous ne parlons pas du rôle qu'il joua pendant la Terreur ; ami de Robespierre, de Marat, de Saint-Just, il fut l'ordonnateur de toutes les cérémonies du temps, de la translation du corps de Voltaire au Panthéon ; il organisa la partie décorative de la fête de l'Être suprême, et il fut chargé par le comité de Salut public de donner les dessins d'un costume républicain.

Après le 9 thermidor (1794), dès que la guillotine ne fut plus en permanence, et qu'on eut l'assurance de vivre encore le lendemain, les goûts d'élégance et de coquetterie reparurent, et c'est aux costumes grecs et romains que l'on avait recours : les hommes se coiffaient à la Titus, et certaines femmes portaient une tunique blanche serrée au dessous de la gorge. Tout se faisait à la grecque et à la romaine ; et cette tendance allait s'accentuer de plus en plus dans tous les objets de la vie publique et privée.

Le gouvernement de la République périclitait ; un soldat de génie s'empara du pouvoir, et l'on était tellement devenu romain d'idée et d'imitation que, sans aller chercher les dénominations des nouvelles institutions en Angleterre, dont on avait toujours envié les rouages politiques, on donna les noms de Sénat et de Tribunat aux deux premiers corps d'État ; les premiers magistrats s'appelèrent consuls ; puis l'un d'eux prit le nom d'empereur, et ce dernier titre assurément fut choisi plus à l'imitation de l'empire romain que par analogie avec les empires d'Allemagne et

de Russie. Pendant l'Empire, David devint encore le grand ordonnateur des pompes impériales, remplissant à peu près les mêmes fonctions que Le Brun sous Louis XIV : les dessins de costumes, de meubles sortaient de ses mains, et ses compositions de tapisseries étaient exécutées à la manufacture des Gobelins sous sa haute direction, quelquefois, il est vrai, après avoir été modifiées sur les observations de Vivant-Denon et de l'architecte Fontaine, comme il arriva au sujet du fauteuil de l'empereur[1]. David sous le Directoire avait peint les *Sabines*, et à la fondation de l'Empire le portrait du pape Pie VII, quand ce pontife vint à Paris pour la consécration du sacre. Il faisait maintenant la *Distribution des Aigles* et le *Couronnement*, ce dernier un des plus beaux titres à sa renommée.

Alors les styles grec et romain florissaient dans les arts d'industrie ; mais, de ces deux styles, on n'en tirait que de la froideur ; les meubles devenaient lourds et n'étaient remarquables que par la finesse des ciselures des ornements d'or et de cuivre, et cela grâce aux ciseleurs de l'époque de Louis XV et de Louis XVI qui travaillaient encore. Il ne faut pas croire pourtant que David ait tyrannisé le goût de ses contemporains ; non, nous le répétons, tout se faisait à la grecque et à la romaine, et sans lui il en eut été de même : Regnault avait exposé au Salon de 1783 l'*Éducation d'Achille*, deux ans avant les *Horaces* de David ; on lisait le *Voyage du jeune Anacharsis*, compilation qui a la saveur d'une œuvre originale ; on était familiarisé avec les *Hommes illustres* de Plutarque, traduits par Ricard et accompagnés de notes abondantes et précieuses ; on entendait au théâtre les tragédies de Ducis et de Joseph Chénier, et les armées françaises, en parcourant l'Europe, en entrant dans toutes les capitales, en disposant des trônes et des peuples, c'était l'histoire romaine qu'elles pensaient refaire au profit de la France et qu'elles avaient toujours à l'esprit.

Non, David n'a pas été un promoteur dans les arts ; mais, avec sa personnalité ardente, autoritaire, il s'est emparé du mouvement, il a été un de ces hommes privilégiés qui résument en eux le goût, les inspirations de leurs contemporains, et qui, par leur énergie, par leur talent, vont au but désiré, ambitionné par l'opinion. Seulement il arrive souvent que ces hommes, dans leur marche trop altière, sont jugés sévèrement par la postérité, et c'est

[1] Gerspach, le *Meuble en tapisserie de Napoléon Ier*.

ce qui, avec le temps, s'est réalisé à l'égard de David. Or, l'imitation des arts grec et romain, que nous nous infusions à trop forte dose, eut les résultats néfastes qu'amènent toutes les exagérations : elle produisit un art compassé et froid, fait qui paraît surprenant surtout quand on pense à l'art grec en particulier, qui avait fourni ce mode charmant d'architecture qu'on appelle le style Louis XVI ; mais cela peut s'expliquer en ce que la Révolution ayant été la rupture violente avec les mœurs et les goûts anciens, la grâce avait été bannie des arts, et que souvent alors la rigidité prenait la place de la beauté.

En peinture, on avait Boucher en horreur, en exécration ; on prenait l'antique pour unique inspiration, mais l'on n'en exprimait ni la vie ni l'âme, l'on n'en voyait que le côté sculptural, l'on n'en comprenait que la masse. Aussi tous ces hommes de grand talent tels que David, Girodet, Guérin, Gérard, etc., ont peint sur leurs tableaux des statues antiques dépouillées de charme et de naturel ; toutes leurs figures, quoique bien dessinées et bien modelées, sentent le marbre, la pierre, le moulage ; elles ne palpitent pas, le sang ne circule pas sous la peau, leur chair n'a ni la souplesse, ni la moiteur de la vie, tout en participant d'ailleurs à des ouvrages très remarquables. Cependant plusieurs peintres, de talent aussi, échappèrent à cette influence ; nous voulons parler de Prud'hon, Gros, Mme Vigée-Lebrun, Carle Vernet, Boilly, Isabey. D'une nature plus indépendante, ils peignaient avec leur sentiment personnel. Sans ostentation, sans vanité, sans orgueil, toujours en vénérant son maître David, Gros fit ces pages héroïques des *Pestiférés de Jaffa*, du *Champ de bataille d'Eylau*, de la *Bataille d'Aboukir*, beaucoup de superbes portraits ; Prud'hon, dans une pâte qui rappelle celle de Corrège, donna la *Justice divine*, l'*Enlèvement de Psyché*, l'*Assomption de la Vierge*, le *Christ en croix*, toutes pages conçues en dehors des principes d'alors. L'école de David vécut encore pendant la Restauration, mais en perdant de plus en plus de son autorité et de son prestige ; car le romantisme lui portait tous les jours de plus rudes coups. Sous l'Empire on commençait déjà à se lasser de la méthode greco-italienne. Alors quelques jeunes gens audacieux osèrent, au temps de la toute-puissance de David, protester en plein atelier de Guérin ; ces jeunes gens s'appelaient Géricault, Eugène Delacroix, Scheffer, Léon Cogniet ; et bientôt ils créèrent en peinture l'école romantique.

Le romantisme ! Quels beaux souvenirs ce nom réveille ! Dans son but sectaire, le romantisme est né de la lassitude où l'on était des écoles classiques, littéraires et artistiques, qui régnaient depuis Louis XIV, et plus particulièrement depuis la Révolution. Dans son but élevé, véritable, le romantisme était la liberté dans l'art, c'est-à-dire la liberté de prendre son sujet partout où l'on veut et de le traiter selon son inspiration. Chateaubriand fut l'initiateur de ce mouvement nouveau : par la connaissance du cœur humain dans toutes les situations de la vie, par l'évocation de nos vieilles mœurs, par les peintures vraies, par les descriptions vives et colorées qu'il en faisait, il avait ouvert un vaste champ à la spéculation des écrivains et des artistes ; il avait le premier rompu avec les formules classiques, en cherchant plus directement ses émotions dans les passions de l'homme et dans les spectacles de la nature, comme avait déjà commencé de le faire Bernardin de Saint-Pierre dans un champ plus restreint. M[me] de Staël avait contribué à cet avénement par son livre sur l'*Allemagne* où elle faisait connaître la littérature de Gœthe, et même Ducis, qui pourrait le croire ? en prenant pour thèmes depuis longtemps, dans ses tragédies, les pièces les plus belles de Shakespeare. En 1820-1822, le romantisme littéraire faisait son apparition par l'éclosion de deux beaux génies : Lamartine et Victor Hugo. Mais, en art, le romantisme avait pris les devants dès 1819 avec le *Radeau de la Méduse*, de Géricault, et en 1822 il s'affirmait par la *Barque du Dante*, d'Eugène Delacroix ; et encore un pas ce sera pour la musique le temps d'Auber, de Rossini, de Meyerbeer.

Le romantisme partagea le monde des arts et des lettres en deux camps, les classiques qui tenaient pour l'ancienne école, et les romantiques pour la nouvelle. Mais il y avait au milieu les esprits moins passionnés qui auraient voulu une sorte de compromis, d'éclectisme, comme Victor Cousin en rêvait un pour la philosophie, où l'on eût pris ce qu'il y avait de bon dans les systèmes pour en faire un tout ; et c'est ce qui fut tenté. Il est merveilleux comme dans une société on trouve toujours un courant d'idées moyennes qui se rapprochent entre elles. En politique, l'équivalent de cet éclectime c'était la monarchie constitutionnelle, le roi et la liberté parlementaire. Dans la littérature, ce moyen parti était représenté par Casimir Delavigne, qui, par sa

versification pure et élégante, et ses sujets pris dans l'histoire moderne, voulait réunir Racine à Shakespeare ; plus tard, Ponsard fera à son tour la même tentative avec sa tragédie de *Lucrèce*. Dans la peinture, c'est Paul Delaroche, qui essayait aussi, par un dessin correct et une science admirable de la mise en scène, de concilier les classiques et les romantiques.

Ces tentatives réussirent-elles ? Nous ne le croyons pas dans le sens qu'espéraient leurs auteurs. Mais tous ces débats, toutes ces luttes furent l'occasion de belles manifestations de divers génies. Pour ce qui regarde la peinture, les deux plus célèbres antagonistes furent Ingres et Delacroix. Il n'est pas à dire pour cela qu'Ingres représentait exclusivement l'ancienne école. Élève de David, il ne comprenait guère que la beauté de la forme, mais il atteignait souvent le sublime par la nouveauté d'interprétation, l'individualité qu'il mettait dans l'observation des formes humaines, par la vie, l'acuité d'accent qu'il leur donnait, et le grand caractère qu'il savait y découvrir. Par là Ingres a rompu avec l'école de David ; il se souvient des Grecs, mais il a toujours la nature pour maîtresse et c'est par là qu'il touche au romantisme. Pendant longtemps ces deux rivaux Ingres et Delacroix se répondaient par des chefs-d'œuvre : en 1824, Delacroix exposait le *Massacre de Scio ;* Ingres, en 1824, le *Vœu de Louis XIII,* où le culte de Raphaël est rétabli sans imitation ; en 1827 il donnait encore le *Saint Symphorien ;* Delacroix exposait, en 1841, la *Prise de Constantinople par les Croisés,* et Ingres, en 1842, le *Plafond d'Homère* (*Homère déifié*), toutes œuvres qui passionnaient vivement les deux camps. Et à côté des deux chefs on doit citer Decamps, Robert Fleury, Ary Scheffer, etc.

Pendant cette première moitié du XIX[e] siècle, quel a été le caractère de la peinture religieuse ? Après l'athéisme de quelques philosophes du XVIII[e] siècle, après d'Alembert, Diderot, Helvétius et les sarcasmes de Voltaire, après la suppression du culte catholique par la Convention en 1793, on doit bien penser que la peinture religieuse n'exista plus pendant la première République. En 1802, un homme de conviction ardente et un grand écrivain, Chateaubriand, publia le *Génie du Christianisme* où il montrait sous un jour nouveau les côtés poétiques de la religion chrétienne ; bientôt la sagesse du Consulat amenait le rétablissement des cultes et la réouverture des églises. Alors la foi, les croyances religieuses osèrent se manifester publiquement. Mais, sous l'Em-

pire, on ne songeait guère à décorer les églises de peintures ; le temps était à la guerre, aux victoires, aux conquêtes ; et la grandeur, la rapidité des événements laissaient peu le loisir aux esprits de se diriger de ce côté-là. Il faut attendre la Restauration pour voir la peinture religieuse prendre un nouvel essor. Cependant les peintres avaient appris à représenter des dieux, des déesses, des héros antiques, mais ils n'étaient guère préparés pour ce genre de peinture ; et dans beaucoup de leurs travaux les lacunes de leurs études premières se font sentir d'une façon malencontreuse. Pourtant hâtons-nous de rappeler que Prud'hon fit en 1819, comme nous l'avons déjà dit, pour la chapelle des Tuileries, l'*Assomption de la Vierge,* où il sut allier avec infiniment de convenance, la grâce et le sentiment religieux ; puis il exécuta pour la cathédrale de Metz son beau *Christ expirant sur la croix.* Abel de Pujol, Blondel et Heim furent chargés de faire différents tableaux religieux ; et ce dernier peignit en 1819 pour l'église de Saint-Gervais, le *Martyre de Saint Cyr et de Sainte Juliette, sa mère.* Enfin Ingres exposait en 1824 le *Vœu de Louis XIII,* et en 1827 le *Saint Symphorien ;* et la voie de la peinture religieuse moderne était ouverte.

La peinture religieuse n'avait plus comme autrefois pour se développer les commandes des couvents, des confréries, des églises ; les mœurs avaient changé, les ordres avaient été détruits, les églises avaient eu leurs biens confisqués par la Révolution ; alors les divers gouvernements qui se sont succédés et les départements prirent à leur charge certaines décorations picturales pour les églises ; et la grande école de la peinture religieuse, une des gloires artistiques de la France, ne périt pas. La fin de la Restauration et le commencement de la monarchie de Juillet coïncident avec ce mouvement religieux où de jeunes orateurs, de jeunes écrivains catholiques allaient donner au catholicisme un élan nouveau par l'ardeur de leur foi et la ferveur de leur éloquence. Lamennais, avant son abjuration, Montalembert, Ravignan, Lacordaire parlaient de la religion avec des accents que l'on n'avait pas encore entendus ; par les écrits de Chateaubriand et ses études sur l'église primitive, les chants lyriques de Lamartine, la religion apparaissait sous un nouveau jour, parée d'une nouvelle jeunesse. La peinture devait se ressentir, dans les sujets religieux, de ce sentiment rénovateur que tous ces hommes de génie et

d'inspiration élevée avaient répandu sur les vieilles croyances de la France.

Quand on parle de peinture religieuse à partir de 1830, il vient tout de suite à l'esprit le nom d'Hippolyte Flandrin, qui est la personnification de cette peinture. Il avait appris d'Ingres, son maître, à voir la beauté dans la forme ; il apprit en Italie, de Giotto, de Fiésole, de cet art italien du XVe siècle, à trouver la grandeur, la force de l'expression, la foi ardente dans les attitudes calmes et réfléchies. Dans son tableau de Saint-Clair, dans ses fresques de Nîmes, de Saint-Séverin, de Saint-Vincent de Paul, de Saint-Germain-des-Prés, tous ces saints, toutes ces saintes, les patriarches, les apôtres et le Christ font peu de mouvements, mais ils ont la conviction, ils ont la foi ; dans ces pages rayonnantes de sainteté, Hipp. Flandrin a peint tous ces pieux personnages avec une religion, une élévation soutenue de pensée, une communion de croyances adéquate à ses sujets et avec l'énergie d'un artiste qui regarde toujours au-delà de ce qu'il a fait ; toutes ces scènes religieuses sont exécutées avec un dessin ferme, vivant, dans un style épuré, sans emprunter rien à l'archaïsme, et dans les tonalités tendres et harmonieuses que réclame la fresque. Dans la même voie, nous rencontrons Amaury Duval avec ses belles fresques de Saint-Germain-en-Laye, Orsel, Périn, Roger (église Notre-Dame de Lorette), Signol, Picot, etc.

A cette grande époque intellectuelle de la Restauration et de la monarchie de Juillet se rapportent l'apparition et l'éclat de la nouvelle école du paysage français. Tous les peintres français des XVIIe et XVIIIe siècles avaient aimé le paysage ; toutefois ce n'était qu'un paysage décoratif, où la nature n'avait été interprétée que de fort loin. Mais à la fin du XVIIIe siècle, on commençait à l'aimer pour elle-même ; c'est le temps où tout le monde aurait voulu vivre aux champs, habiter une petite maison avec des volets verts. Les peintres avaient des velléités d'étudier la nature plus sérieusement, de la regarder de plus près : ils devenaient plus naturalistes. Joseph Vernet dans ses marines et ses ports de mer, Hubert Robert dans ses ruines romaines, puis Lantara donnaient quelques indices de cette nouvelle manière de voir ; et le paysagiste Moreau, réellement impressionné devant la nature, montrait déjà des notes plus modernes. Cependant le paysage français, sous l'influence de l'école classique, devint un mélange de souvenirs de

Poussin et d'imitation des paysagistes hollandais, avec Valancienne, Taunay, Michalon, Demarne. Mais c'est au mouvement romantique qu'il était réservé de créer une nouvelle école de paysagistes. On avait alors les yeux tournés vers l'Angleterre. On était plein d'enthousiasme pour Shakespeare, lord Byron, Walter Scott ; on était porté à admirer tout ce qui venait de ce côté et on fut pris d'admiration devant les paysages de Constable et les tableaux de Bonington. Le paysage anglais fut en effet pour nous une révélation ; on comprit que l'on pouvait faire du paysage en dehors de Poussin et des Hollandais : le paysage moderne était trouvé. On regarda la campagne que l'on avait autour de soi et l'on en sentit la beauté ; on se prit à aimer cette nature que l'on n'avait jamais bien observée, et on voulut la reproduire sur la toile, les uns avec fougue et emportement, les autres avec plus de mesure et de style. Alors parurent Cabat, Jules Dupré, Théodore Rousseau, Corot, les animaliers Brascassat et Troyon, le peintre d'intérieurs Granet et nous ne parlons que de ceux qui ne sont plus.

Mais, à côté de ces hautes visées artistiques, il y avait l'élément guerrier qui n'a jamais été séparé de l'esprit français ; le souvenir des gloires militaires de la République et de l'Empire, l'épopée napoléonienne, chantée par Béranger et racontée par les historiens, faisaient battre tous les cœurs ; les conquêtes de l'Algérie nous relevaient des récentes défaites subies sous les efforts de l'Europe coalisée : des peintres de talent vinrent donner satisfaction au sentiment patriotique de cette époque. Horace Vernet, dans des pages qui, sans atteindre à l'accent héroïque des tableaux de Gros et de Géricault, n'en étaient pas moins pleines de vie, de naturel et de mouvement, retraçait les campagnes d'Afrique. Puis c'étaient Charles Raffet, Bellangé, Philippoteaux et d'autres qui peignaient sur la toile ou dessinaient sur la pierre et sur le bois les types de vieux grognards, les scènes militaires, la *Revue nocturne de la grande armée ;* tous ces artistes racontaient nos immortelles victoires d'Italie, du Rhin et de l'Allemagne, depuis Milan, Vienne, Berlin, suivaient nos armées jusqu'à Moscou et faisaient avec le pinceau et le crayon le récit émouvant de leur défaite héroïque à Waterloo. A cette époque la création par le roi Louis-Philippe du musée de Versailles où toute l'histoire de France devait être remémorée par la peinture et la sculpture, fut une occasion féconde d'émulation pour la grande peinture historique ; là Eugène Delacroix, Paul

Delaroche, Ary Scheffer, Horace Vernet, Gudin, Alaux, Larivière, Signol et bien d'autres allaient faire revivre par de brillantes pages toutes nos gloires nationales.

Cependant toute société ne vit pas que d'idéal, ne se préoccupe pas toujours des seules questions transcendantes, ni des glorieux souvenirs militaires. A côté des idéalistes, des historiens on trouve les naturalistes, intelligences d'élite aussi, mais à qui il faut, pour la sagacité de leurs esprits, des choses plus concrètes, plus tangibles à étudier ; les romanciers et les peintres de mœurs sont de ce nombre. Balzac fut pour les lettres le plus grand naturaliste de son époque ; il étudiait à la loupe la société où il vivait ; et il transportait sur le papier ses observations plus qu'il ne les écrivait, observateur plus qu'écrivain. Gavarni se place auprès de Balzac, comme dessinateur de mœurs autant que moraliste, puisque ses légendes sont aussi vraies, aussi scalpées sur cette pauvre nature humaine que ses dessins ont été pris profondément sur cette même nature. Daumier ensuite fut le caricaturiste puissant de l'opposition pendant le gouvernement de Juillet, en ce temps de sociétés secrètes et d'émeutes, où Enfantin, Considérant, Pierre Leroux, Proudhon mettaient en pratique ou écrivaient leurs utopies sociales ; Eugène Sue publiait ses romans populaires, pour lesquels il allait chercher ses types dans les bas fonds de la société, ce qui pourrait le faire considérer comme le père du réalisme, bien que le mot n'eût encore été appliqué à aucune école d'art ou de littérature. George Sand, qui procédait de J.-J. Rousseau, joua à son tour un rôle important dans l'école naturaliste, par ses romans rustiques ; elle représente tout un groupe d'écrivains, de romanciers, qui avaient pour spécialité d'étudier les sentiments du cœur humain. En même temps les artistes commençaient à délaisser le genre historique ou dramatique pour les sujets plus simples, plus familiers, les scènes qui se passaient journellement autour d'eux.

Comme avaient passé les écoles précédentes, le romantisme passa à son tour. On avait assez de l'Inquisition, des truands et de toute la mise en scène du moyen-âge et de la Renaissance où avaient brillé Robert-Fleury et aussi Eugène Delacroix. Dès 1849, Courbet, avec son tableau, *Une Soirée à Ornans*, venait accentuer ce mouvement ; et il prit le nom de réaliste. Était-il plus réaliste que ses confrères, c'est-à-dire, plus vrai, plus conforme à la nature ? non, seulement il composait maladroitement, il groupait gauche-

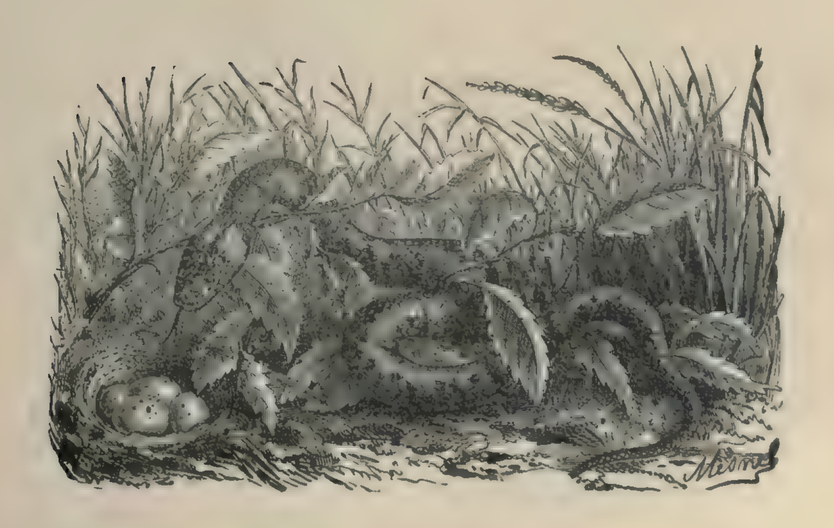
ment ses personnages, et le plus souvent il affectait de les choisir laids. Mais il avait une pâte puissante ; il peignait des morceaux de premier ordre ; et sa couleur, dans une gamme brune, avait de la puissance. Le nom de réaliste, qu'il a pris, n'a, au point de vue de la vérité dans l'art, aucune signification ; toutefois si ce mot de réalisme en a une véritable, elle est dans sa doctrine qui rejetait avec mépris toute composition étudiée et tout sentiment dramatique dans la composition d'une œuvre picturale .Cette école devait réussir auprès de quelques esprits et donner naissance dans l'avenir à différentes manières d'art que nous n'avons pas à apprécier. En résumé, la peinture, pendant ces vingt années (1830-1850), par la variété de ses tendances, ses oppositions profondes, ses divergences de procédés et de sujets, reflète admirablement cette époque de luttes littéraires, artistiques, où se coudoyaient les croyances religieuses, le scepticisme, l'indifférence, l'incrédulité et déjà le positivisme.

Les écoles étrangères, que nous avons quittées au moment de leur déclin, n'ont point cessé de produire. C'est ainsi qu'en Italie, au XVIIIe siècle, on trouve, au milieu de peintres trop habiles, Tiepolo, dernier reflet de l'école vénitienne, et Panini et Canaletti, qui, dans leurs vues de palais, d'églises et de canaux vénitiens, indiquent par la légèreté, la prestesse et aussi le clinquant de leur touche, le défaut où tombera dans la suite l'art italien. A la fin du XVIIIe siècle l'Espagne avec les tableaux de Goya, qui, en même temps qu'il peignait de beaux portraits, se complaisait dans les scènes de supplices et de combats de taureaux, l'Espagne nous montre par ces œuvres qu'elle n'a guère changé de mœurs depuis Ribera. En Allemagne, nous trouvons dans ce même XVIIIe siècle Raphaël Mengs, Balthazar Denner, deux peintres assez ternes, l'un malgré sa prétention de rivaliser avec les grands maîtres, l'autre malgré son fini précieux. Les Bays-Bas poursuivent dans une sorte de somnolence les genres où s'étaient illustrés leurs aïeux, et ce n'est qu'à l'époque du romantisme français que l'on voit ces écoles prendre un nouvel élan. Alors l'Allemand Owerbeck tenta avec talent de ressusciter les vieilles méthodes des Van Eyck, des Memling ; Cornélius le suivit, Kaulbach parut bientôt, enfin l'école allemande entra dans la voie moderne. L'Espagne aimant plus encore qu'autrefois l'éclat des couleurs et l'habileté de la brosse, fournit Madrazo, Ribera ; la Belgique, devenue indépendante, se forma

une école de peintres de valeur, parmi lesquels nous citerons Leys, Gallet, sans nommer ceux qui vinrent se fixer à Paris. Mais nous pouvons dire sans orgueil que toutes ces écoles sont sorties de leur sommeil au bruit de nos succès, et que beaucoup de leurs peintres sont accourus chez nous pour étudier, pour se ranimer à la source vivifiante de notre art.

Nous sommes arrivés au terme assigné à notre travail. Nous avons passé en revue toutes les écoles de peinture depuis le commencement du XIVe siècle jusqu'au milieu du XIXe ; nous en avons étudié les divers caractères dans chaque pays ; et après avoir esquissé l'état de la civilisation en Italie, en Espagne, aux Pays-Bas, en Angleterre et en France, après avoir interrogé l'industrie, le commerce, la littérature et un peu l'histoire de ces contrées, nous avons constaté que l'art de la peinture varie selon les mœurs, les milieux, les croyances, qu'il peint la vie, les luttes, les aspirations de chaque époque et qu'il en est, à travers bien des diversités, comme le miroir et la résultante rigoureuse.

EUGÈNE-A. GUILLON.





CHRONIQUE



Le sujet du concours d'architecture pour le prix de Rome était : *Une église votive dans un lieu de pèlerinage célèbre*.. Les dix logistes qui avaient pris part au concours étaient : MM. Olivier, né à Soisy (Seine-et-Oise) le 1er octobre 1869, élève de MM. Daumet, Girault et Esquié ; — Blysen, né à Essonnes (Seine-et-Oise), le 5 juin 1868, élève de MM. Gerhardt et Redon ; — Garnier, né à Lyon le 13 août 1869, élève de MM. Blondel et Scellier de Gisors ; — Hulot, né à Paris le 21 janvier 1871, élève de M. Marcel Lambert ; — Arfvidson, né à Boulogne-sur-Seine le 11 juillet 1870, élève de M. Ginain ; — Auburtin, né à Paris le 17 mai 1872, élève de M. Pascal ; — Chifflot, né à Dôle (Jura) le 25 janvier 1872, élève de MM. Daumet, Girault et Esquié ; — Prost, né à Paris le février 1874, élève de M. Marcel Lambert ; — Duquesne, né à Paris le 15 juillet 1868, élève de M. Pascal ; — Bernard, né à Clermont-Ferrand le 23 mai 1870, élève de M. Pascal.

Le jury du concours a rendu le jugement suivant :

Grand prix : M. Duquesne ;

Premier second grand prix : M. Garnier ;

Deuxième second grand prix : M. Arfvidson.

L'Académie des Beaux-Arts a été informée que M. Pierre Lasserre, décédé à Oloron (Basses-Pyrénées), avait institué en sa faveur un legs, dont le montant s'élève en principal à la somme de 192.150 francs, dont les arrérages constitueront un prix annuel, dénommé prix Lasserre, qui sera

décerné à un compositeur ayant produit pendant l'année une œuvre musicale notable et jugée telle par l'Académie. Celle-ci a accepté ce legs à l'unanimité.

Il a été fait part à la Compagnie de la perte qu'elle vient de faire en la personne de M. Édouard de Engerth, membre correspondant de la section de peinture depuis 1875, décédé à Vienne le 28 juillet dernier, dans sa quatre-vingtième année.

M. Amédée Pigeon, dont nous annoncions récemment la nomination comme conservateur des musées de Lille, en remplacement de M. Agache, démissionnaire, vient à son tour de donner sa démission, estimant trop lourde la responsabilité attachée à cette fonction.

L'acquisition récente, faite par la Ville de Paris, de l'ancien hôtel de Lepelletier-Saint-Fargeau, rue de Sévigné, qui a été mis en communication avec l'hôtel Carnavalet, a permis d'installer distinctement les deux grandes séries de collections qui forment le musée historique de la Ville de Paris, jusqu'alors rassemblées dans l'hôtel Carnavalet. Ce dernier vient d'être affecté spécialement aux objets de toute nature relatifs à l'histoire de Paris, mais dont le caractère documentaire se relève d'une note d'art : c'est la série qui comprend les tableaux, dessins, estampes, médailles, monuments lapidaires, etc. D'autre part, la bibliothèque de la ville de Paris, à laquelle se rattache le service des travaux historiques, est installée dans les locaux de l'hôtel Lepelletier-Saint-Fargeau.

Un arrêté du préfet de la Seine complète cette mesure en décidant que le conservateur et le conservateur-adjoint du musée, conjointement chargés jusqu'à ce jour du double service de la bibliothèque et des collections historiques, seraient chargés désormais de diriger, le premier le service des travaux historiques et de la bibliothèque, le second du musée.

Une statue de l'ingénieur Perronet, né à Suresnes en 1708, mort à Paris en 1794, a été érigée à Neuilly. Le beau pont de Neuilly est l'œuvre de Perronet, de même que celui de la Concorde, à Paris, ceux de Château-Thierry, de Nogent-sur-Seine, de Pont-Sainte-Maixence, etc. Ce fut lui qui, le premier, construisit des ponts à tabliers horizontaux, et la hardiesse de cette conception fit l'étonnement de son époque.

La statue de Perronet a figuré au dernier Salon des Champs-Élysées. Elle est l'œuvre du statuaire Gaudez et représente l'ingénieur dans tout l'apparat du costume du temps, debout, le compas à la main, un ample manteau rejeté en arrière et traînant à terre en plis amplement drapés. Ce bronze a grande allure et se compose de façon très décorative.

L'inauguration en a été faite sous la présidence de M. Turrel, ministre des Travaux publics.

La ville de Péronne a élevé un monument à Marie Fouré qui, en 1536, défendit la ville contre les Impériaux que commandait le comte de Nassau. C'est le sculpteur Fossé qui a exécuté la statue en bronze de l'héroïne, qui, l'étendard à la main, encourage à la résistance les Péronnais ; un bas-relief qui orne le piédestal représente, en outre, Marie Fouré précipitant du haut des remparts un assaillant.

Ce monument a été inauguré sous la présidence de M. Méline, ministre de l'Agriculture. A cette occasion, le théâtre de Péronne a donné la première représentation d'un opéra en trois actes, *Marie Fouré,* de M. André Fijan, dont l'action est tirée des épisodes du siège de 1536.

Le Conseil municipal de Paris, sur le rapport de M. Levraud, président de la quatrième commission, a décidé que la statue de Pasteur serait érigée au carrefour Médicis. On sait que M. Falguière a été chargé par le comité, de l'exécution de ce monument.

On lit, dans une correspondance de Londres, adressée au *Temps,* les renseignements suivants sur une statue de Jacques II, exécutée de son vivant, avant la révolution qui coûta la vie à Charles Ier et amena en Angleterre l'avènement de la dynastie actuelle :

Après deux siècles et onze ans, l'Angleterre se décide enfin à inaugurer la statue de Jacques II, que l'on attribue à Gibbons, et que l'on cachait depuis la révolution de 1688 qui entraîna la chute définitive des Stuart. Cette statue de bronze avait été présentée au roi Jacques II, le jour de l'an 1686, dans les jardins de Whitehall, où le sculpteur l'avait placée sur un socle provisoire, ornée de l'inscription suivante : « Jacques II, par la grâce de Dieu, roi d'Angleterre, d'Écosse, d'Irlande et d'Espagne, défenseur de la foi. Anno MDCLXXXVI ».

Ordre fut alors donné d'exécuter un piédestal monumental, le roi se réservant de désigner la place sur laquelle ses peuples pourraient admirer son image. Deux ans après, il n'échappait au sort de Charles Ier que par une fuite précipitée. La statue devint un meuble encombrant. D'abord on parla de l'envoyer à la fonte, puis on l'oublia quelques années dans le jardin où la foule ne pénétrait pas. Un peu plus tard, des travaux intérieurs ayant modifié la forme de ces jardins, on descendit le bronze de son socle et on le coucha dans une écurie vide où il put dormir paisiblement pendant un demi-siècle. L'écurie devant être démolie, on retransporta le Jacques II au plein air, la statue reposant alors directement sur le sol sous une guérite en briques où elle était comme murée. Peu à peu, les jardins de Whitehall, jadis vastes comme un parc, se couvrirent de constructions, de bâtiments affectés pour la plupart à des services publics. Le jour vint qu'on dut démolir la guérite et transférer ailleurs la statue. Depuis une cinquantaine d'années, elle avait échoué dans le jardinet clos qui entoure les bureaux de la commission des hôpitaux.

C'est là que le secrétaire d'État pour l'intérieur, sir M. White Ridley, est allé la découvrir l'autre jour et l'examiner en compagnie de quelques membres de l'Académie royale. On s'est alors aperçu que le monument est d'une admirable beauté et que, placé sur la voie publique, il y serait la seule statue véritablement artistique de la grande métropole.

Quelques jours encore, le temps de lui sculpter un piédestal dans un bloc de granit d'Écosse, et elle ornera près du palais de Westminster la petite place en angle droit où se dresse déjà la statue équestre de Richard Ier.

La petite ville d'Urbino, où naquit Raphaël, vient d'élever un monument au grand artiste dont elle fut le berceau et dont la gloire l'a faite illustre entre toutes les cités d'Italie. Déjà, en 1883, lorsqu'elle fêta le quatrième centenaire de la naissance du Sanzio, elle avait ouvert un concours pour l'exécution de ce monument, et la pose solennelle de la première pierre fut au nombre des cérémonies qui signalèrent cette commémoration, ainsi que l'exposition des divers projets des concurrents. Parmi ceux-ci, c'est le sculpteur turinois Luigi Belli qui fut désigné pour exécuter le monument.

Le statuaire a représenté Raphaël dans l'exercice de son art, en habit de travail, pinceau et palette en mains, dans ce mouvement de recul habituel au peintre qui veut juger de l'effet d'ensemble de son œuvre. Indépendamment de cette statue qui est de bronze, le monumunt comprend des figures allégoriques, placées sur les côtés du piédestal, la Renaissance et le Génie de l'Art, de bronze également, et la Peinture, l'Architecture représentées par des enfants groupés au pied d'un autre enfant tenant un cartouche et qui est la copie de la célèbre figure d'enfant de la *Vierge de Foligno ;* ces trois figures en marbre. Deux bas-reliefs représentent Raphaël exécutant dans l'un le portrait de Léon X, dans l'autre les Loges du Vatican. Enfin l'écusson des villes où séjourna l'artiste et des médaillons reproduisant les portraits des peintres qui furent ses maîtres et de ceux qui furent ses élèves, complètent ce monument dont on s'accorde à vanter la belle ordonnance, l'heureuse silhouette et les lignes harmonieuses.

L'art italien contemporain offre de trop rares occasions de proclamer son éloge, dans la sculpture en particulier, pour que nous n'ayons pas la plus parfaite satisfaction de vanter la réussite du sculpteur Luigi Belli dans une œuvre dont le sujet, plus que tout autre, imposait à l'artiste chargé de le traiter l'obligation de hausser son œuvre jusqu'au style, d'y refléter, en quelque manière, le génie du divin Sanzio.

Le peintre Édouard Dantan est mort à Villerville (Calvados) où il se trouvait en villégiature, des suites d'un accident de voiture ; sa femme, qui l'accompagnait, a succombé, le lendemain, à ses blessures.

Édouard Dantan était issu d'une famille d'artistes. Élève de Pils, il avait débuté sans éclat dans la peinture religieuse et la peinture d'histoire, lorsque, en 1880, il exposa au Salon ce *Coin d'atelier,* qui se voit maintenant au musée du Luxembourg, et qui, lors de son apparition, conquit l'unanime admiration des connaisseurs comme de la foule : à l'attrait du sujet pittoresquement composé et finement observé, s'alliait une exécution extrêmement adroite, savoureuse, d'une harmonie et d'une justesse parfaites dans sa tonalité lumineuse et claire.

Les heureuses trouvailles de composition et de facture, si favorablement appréciées dans ce tableau, encouragèrent le peintre à chercher de nouvelles inspirations dans des sujets analogues ; mais il ne semble pas

qu'il ait retrouvé une égale faveur auprès du public avec le *Repas du modèle,* l'*Atelier de moulage,* l'*Atelier de tourneur,* le *Dépouillement du moulage,* etc., exposés les années suivantes, bien que, le plus souvent, ces toiles aient montré des qualités d'arrangement et d'exécution aussi complètes, mais dont le seul défaut était de rappeler de trop près un tableau « à succès ». Lorsqu'il eut le bon esprit de ne pas trop insister sur le côté anecdotique de ses tableaux, il retrouva dans l'estime des artistes et de la critique, la juste compensation de ses succès populaires et la justifia par de délicates qualités de coloriste, comme dans le *Déjeuner,* le *Temple de l'amour à Trianon,* la *Serre en construction,* l'*Intérieur à Villerville,* etc.

Édouard Dantan, qui disparaît prématurément, n'ayant pas atteint la cinquantaine, laissera le souvenir de l'un des plus habiles peintres de « contemporanéité » et d'un artiste consciencieux, sincère et personnel.

Adolphe Binet vient de mourir dans sa quarante-troisième année. D'abord peintre de genre et après avoir, comme tel, donné la mesure d'un artiste bien doué, ingénieux et habile observateur, il avait produit des œuvres intéressantes, des scènes parisiennes où l'étude du cheval avait un rôle prépondérant : l'*Omnibus,* l'*Avenue des Champs-Élysées,* la *Station de fiacres du quai de l'Hôtel-de-Ville,* la *Baignade de chevaux à Bercy,* etc. Une occasion s'offrit à lui d'élargir sa manière quand il reçut la commande, pour l'Hôtel de Ville de Paris, d'une vaste composition picturale. La *Sortie de la garde nationale en 1870* est une œuvre de haute valeur, comme il ne s'en rencontre pas assez dans cet énorme ensemble de peintures qui forme la décoration du palais municipal. Adolphe Binet a montré là d'exceptionnelles et rares qualités d'ampleur, de vie, de mouvement et de pittoresque, tout en conservant à cette scène le style et la grandeur d'exécution qui en font une page d'histoire admirable. Et l'on regrette que, depuis l'époque où il donna une preuve aussi péremptoire de son talent (1891), l'État ni la Ville de Paris n'aient songé à le mettre à profit en réservant au peintre quelques-unes de leurs commandes officielles.

Adolphe Binet, dans la plupart de ses toiles de chevalet, semble avoir marqué une prédilection particulière pour les effets crépusculaires : il y a, dans les tableaux qu'il exposa, en ces dernières années, au Salon du Champ-de-Mars, de curieuses recherches et de délicates notations des heures nocturnes, telles que son *Crépuscule,* ses *Derniers rayons* et son *Bon Samaritain.* Tous ses tableaux témoignent, en général, d'une science du dessin, d'une habileté de touche remarquables. Il a, par dessus tout, le mérite d'avoir attaché son nom à l'une des œuvres les plus valables de l'art contemporain, la *Sortie de la garde nationale en 1870.*

Il était le frère du paysagiste Victor Binet.

Le Directeur-Gérant, Jean Alboize.

CHATEAUDUN. — IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ TYPOGRAPHIQUE.





AUTOUR DU MONUMENT

DE

MOLIÈRE

A PÉZENAS



Tous les journaux ont conté les fêtes de Pézenas en août dernier et l'inauguration de ce monument de marbre, signé Injalbert, que Paris avait pu étudier à son aise durant les mois de mai et juin 1896, alors que cette œuvre occupait une place d'honneur au Salon du Champ-de-Mars. On a lu les toasts ministériels, officiels, et ceux de l'Institut, et ceux des petis-fils, mieux rentés que jadis, de Molière, enfin les jolis vers de poètes n'ayant encore au front que les fleurs imaginaires de la Muse, et point de palmes académiques brodées au col. Les revues hebdomadaires ont tenté de rendre par l'image la foule exubérante, acclamant bruyamment le souvenir du Maître jamais oublié, et la silhouette de ce buste fort noble, de ces figures mouvementées, colorées, qui incarnent, sous le soleil du Languedoc, cet hommage de la France méridionale au plus clair génie de notre race.

Ce qui n'a pas été assez dit, c'est le pourquoi de cette statue, c'est la page d'histoire écrite là-bas, sur les vieux hôtels de pierre, aux bords des rivières de la Peyne et de l'Hérault, dans l'ombre des chênes et des platanes séculaires. L'acteur a absorbé toute l'attention et fait oublier le décor ; Molière, toujours vivant, nous a masqué la grande figuration de la scène où se débattait alors son aventureuse carrière. On a beaucoup philosophé sur Molière et l'Humanité, on a opposé le prince et le comédien, le prestige du génie et celui du sang. Tout cela est parfait, mais laisse place à quelques notes historiques, nécessaires pour l'histoire contem-



MASQUES DE COQUELIN CADET ET DE Mlle LUDWIG
ORNANT LA FACE POSTÉRIEURE DU MONUMENT DE MOLIÈRE A PÉZENAS
par Antonin Injalbert.

poraine. Il ne nous paraît pas inutile d'exposer ici rapidement ce qu'avait été, ce que fut et ce qu'est devenu le château de la Grange-des-Prés, de tracer un leste croquis de Pézenas en 1653, d'après la tradition de ses fêtes ; enfin de crayonner un portrait sincère d'Armand de Bourbon-Conty, l'hôte, tour à tour trop loué et trop décrié, de Poquelin. Le lecteur comprendra en parcourant ce bref aperçu les raisons pour lesquelles une petite ville du Bas-Languedoc revendique l'honneur d'avoir été non point l'unique, mais la première halte, heureuse, lumineuse et douce, de notre grand auteur comique. Il constatera que, voici deux siècles et demi, antérieurement à la centralisation du Versailles du Grand Roi, certaines de nos provinces françaises présentaient le spectacle d'un



MONUMENT DE MOLIÈRE A PÉZENAS
par Antonin Injalbert.

centre intellectuel, littéraire, poli, analogue à cette cour de Weimar qui, plus près de notre temps, favorisa l'éclosion du talent de Gœthe.

*
* *

Un rude soldat, Anne de Montmorency, connétable de France, le héros glorieux de la défense de Metz, le vainqueur de Charles-Quint et de tout l'effort de l'armée allemande, avait fixé sa résidence, comme gouverneur du Languedoc, dans la petite ville de Pézenas, — ville bien située, coquettement enveloppée d'ombre et de jardins. Logé à l'étroit dans le vieux château aux sept tours, qui dominait la cité, il acquit de l'évêque de Lodève un domaine sur les bords de l'Hérault et y jeta les fondements d'une plus confortable demeure, le château de la Grange. Lorsqu'il mourut, après quarante ans de règne, — c'est le seul terme exact, — sur le Languedoc, son fils cadet, Henri Ier, baron d'Amville, lui succéda dans ses charge et dignité, et aussi dans son affection pour ce séjour.

En 1585, Henri Ier paracheva les projets de son père, mais singulièrement élargis, et la Grange-des-Prés devint, sous sa main prodigue, un splendide logis : palais et forteresse à la fois, comme il seyait en ces temps de guerre civile [1]. Qu'on se figure, dans une plaine d'alluvion, aux prairies de la plus luxuriante richesse, arrosée par une large rivière, coupée d'allées de platanes, d'ormes, de marronniers aux troncs colossaux, un castel de pierre et de brique avec ses perrons aux nobles balustres, ses fenêtres à meneaux, sa faune et sa flore de sculptures murales, ses larges pièces tendues de tapisseries de Flandre, où se presse toute une cour, — une centaine de gentilshommes, affirment les historiens, — et, à côté,

[1] D'Expilly, dans son *Dictionnaire*, appelle le château de la Grange la plus belle maison du royaume. Un savant érudit, M. Paul Bénézech, nous communique, sur cette résidence, les renseignements suivants, puisés dans les archives de Pézenas : « Canton de Cristol. — Monseigneur le Prince de Conty. — Un chateau dans lequel a une chapelle et une maison clostrale à la Grange des Preds consistant le dit chateau en maisons, pavillons, trois basses cours, remize, escuries, cartier pour le fermier, maison du jardinier et enclos de terre dans lequel il y a un autre couvert dit la Crotte (c'est-à-dire la Grotte), entienement cascade, galerie à l'entour et autre couvert du costé du vent aiguiol au canton de l'enclos, un vivier, une fontaine, jardin, verger, preds, bois, allées et terre labourée ; contient le grand corps de maison cent huitante six cannes deux pans, pavillons quarante trois cannes,... Escuries, trois cent vingt quatre cannes quatre pans,.... la Crotte ou Cascade comprenant les Galleries cent cinquante quatre cannes six pans, vivier nonante neuf cannes. — Affrenchy. » (Extrait du compois de 1693.)

de vastes quartiers de cavalerie, tout vibrants de sonneries militaires. Ce qui n'empêcha pas la Grange-des-Prés d'être, un matin, investie par la noblesse de la province qui venait prier, sommer le gouverneur de réparer ses torts vis-à-vis d'une jeune fille, M[lle] de Budos. Le vert-galant ne se défendit que pour la forme, et, trouvant la pénitence douce, marcha à l'autel. Bientôt les chroniqueurs parisiens déclaraient la duchesse « une des deux beautés accomplies du royaume », et il y parut dans son fils et sa fille, Henri II et Charlotte de Montmorency, cette passion dernière du Béarnais.

En 1614, la Grange-des-Prés vit mourir et « enterrer dans une robe de capucin le vieux sultan », remarié pour la troisième fois. Son fils, Henri II de Montmorency, lui succéda. Ce fut l'apogée du château. Entre deux batailles ou aventures guerrières, le maître, un vrai paladin, le modèle de toutes les élégances de la Place Royale, venait y tenir de vrais Cours d'amour, où il attirait tous les beaux esprits du royaume et que présidait son épouse, Marie-Félice des Ursins, une Florentine de la lignée des Médicis et de la race des modèles des grands peintres ses compatriotes. Mais les pleurs devaient succéder à la joie. Rebelle contre l'autorité royale, le maréchal de Montmorency fut, en dépit des regrets unanimes, condamné à mort et décapité à Toulouse, le 30 octobre 1632. Sa femme apprit cet évènement au château de la Grange et en sortit bientôt pour un éternel exil au couvent de la Visitation de Moulins. Cependant le domaine, un instant confisqué, avait été rendu à Charlotte de Montmorency, mariée au duc de Condé. Cet énergique homme de guerre y résida souvent pendant les luttes religieuses de l'époque, et les jardins aux vertes palissades de grenadiers, de lauriers et de fiers cyprès virent s'ébattre et jouer trois enfants qui devaient être plus tard le grand Condé, le prince de Conty et l'héroïne folle, fantasque et damnablement jolie de la Fronde, la future duchesse de Longueville.

Nous sommes en octobre 1653. Armand de Bourbon-Conty est venu à la Grange attendre, après son très orageux gouvernement de la Guyenne, le retour de la faveur royale. Il n'est pas seul : une favorite, M[me] de Calvimont, partage sa retraite et languit. Pour la distraire, le meilleur remède sera la comédie. Sur la recommandation d'un secrétaire, M. de Cosnac, la troupe de Molière est appelée, choisie, et bientôt une sorte d'intimité s'éta-

blit entre le prince et Poquelin, — non point son camarade, mais son ancien au collège de Clermont. Période inoubliable pour le château de la Grange-des-Prés que cet automne, cet hiver doux et ensoleillé du Bas-Languedoc, qui fut témoin, près de ses pièces d'eau, de ses charmilles, durant le jour, des lectures, des causeries, des discussions littéraires entre cette Altesse Royale et le roi prochain des Lettres françaises ; qui, le soir, entendit dans ses vastes salles lambrissées de chêne, accorder les premiers bravos aux essais de Molière.

L'année 1654, marquée par le mariage d'Armand de Conty et Anna-Maria Martinozzi, une nièce de Mazarin [1], une Italienne au profil de camée, vit croître encore la faveur du comédien. Puis il y eut refroidissement et brouille. Le malheureux prince payait chèrement des erreurs de jeunesse. Revenu à la religion sous l'étreinte de la maladie, Armand de Bourbon s'entoura de directeurs sévères, brûla ce qu'il avait adoré et écrivit contre le théâtre. Hélas ! la maladie ne désarma pas, et la province de Languedoc le vit s'éteindre à la Grange le 21 février 1666, âgé de 37 ans. Avec lui finit le rôle historique du château.

La princesse Anna Martinozzi le quitta avec ses deux fils, après, — détail charmant du temps, — avoir fait promener les deux enfants princiers en carrosse dans toutes les rues de la ville pour saluer de leurs petites mains leurs vassaux navrés de leur départ. Dès lors la Grange-des-Prés languit, abandonnée pour Versailles et Chantilly. Elle fut tour à tour manufacture royale de draps, caserne, etc., jusqu'au jour où la Révolution en fit table rase. Aujourd'hui, l'on n'y retrouve plus que ses jardins, un châtelet moderne et le culte du souvenir de Molière.

* * *

La ville de Pézenas, distante de mille pas du château de la Grange, avait subi tous les tours de roue de la fortune de ce dernier. Sous les Montmorency, devenue résidence du gouverneur du Languedoc, elle avait vu sortir du sol et s'épanouir toute une floraison d'hôtels seigneuriaux. Ils surgissaient aux rampes de la citadelle, ils envahissaient les remparts, ils débordaient de l'en-

[1] Il existe, aux archives du ministère des Affaires étrangères, une intéressante lettre du cardinal Mazarin, annonçant ce mariage à son père.

ceinte et formaient une seconde ville, autour d'un célèbre collège d'oratoriens, qu'Henri IV créait et dotait richement, à la prière du vieux duc, son compère. Et lorsque le maréchal périssait, victime de la politique privée de Richelieu, l'échafaud de Toulouse avait un écho en Bas-Languedoc. La cité était à son tour décapitée, la vieille forteresse des soldats de César, qui, en 1425, avait su résister à l'Anglais et mériter du roi Charles VII, comme pièce honorable dans ses armes, un dauphin d'azur, souvenir de son héroïque siège ; l'antique château des sept tours était démantelé, rasé.

La disgrâce finie, la Grange rendue à Charlotte de Montmorency, fortune et joie revenaient avec les châtelains. Pézenas revoyait dans ses murs, quasi chaque année, la tenue des États ; c'est-à-dire que tout l'or de la province affluait durant plusieurs mois dans l'escarcelle de ses habitants. Nous ne nous rendons pas exactement compte de la signification de ce mot, ville d'État, au temps de Louis XIII et durant la minorité de Louis XIV. Qu'on imagine toute l'élite d'une province et, comme présidents, commissaires du Roi, les plus grands noms de France, les plus hauts dignitaires de la Couronne venant se fixer pour une session dans une cité, envahissant ses logis, remplissant les rues de valets, de carrosses, de chaises à porteurs, de chevaux, de mules empanachées ; les hôtelleries, les rôtisseries, les pâtisseries fumant et odorant de l'aube à la nuit ; les boutiques pleines, partout des chansons, des conversations bruyantes, des lazzis ; à tout propos, des visites avec grand appareil cérémonial, officiers, clergé, barons, consuls, huissiers, massiers, gens de livrée défilant d'après l'étiquette et la hiérarchie sous les baudriers, les cuirasses niellées, orfévrées, l'hermine, les dentelles, la soie, le velours, les robes rouges et les habits couverts de hauts galons ; chaque matin, messe en musique, violons par trois douzaines ; le soir, bals, tragédie et comédie. Tout cela était le menu train de chaque jour, sans parler des processions solennelles, des grandes réceptions et des fêtes. Tel est l'aspect que revêtait, souvent deux fois par an, c'est-à-dire plus d'un tiers de l'année, la ville de Pézenas ; tel est l'aspect, notons-le bien, sous lequel cette cité reçut, avec la faveur que l'on sait, Molière.

Qu'est-il resté de cette opulence au cours des siècles successifs? Des souvenirs. La ville, ayant perdu ses hôtes de marque, se trouva loger plus qu'à l'aise ses habitants. La fièvre de démolir

pour rebâtir, cette maladie néfaste qui a pour cause l'affluence de l'argent et l'excès de population, fut épargnée à cette ancienne résidence princière. On y retrouve encore tous les témoins de pierre du séjour de Molière et de ses contemporains. Ce qui a également persisté à travers les âges, c'est une curieuse tradition atavique de goût, d'élégance, de grandeur dans l'organisation des fêtes.



ANCIENNE CHAPELLE DES PÉNITENTS NOIRS
OU TENAIENT SÉANCE LES ÉTATS-GÉNÉRAUX DE LANGUEDOC
THÉATRE ACTUEL DE PÉZENAS [1]
Dessin de Léo David.

Les fêtes sont là-bas des résurrections. Une surtout, celle de *Caritach,* la fête de charité par excellence. J'ai assisté dans mon enfance à cette sensationnelle évocation du passé, et il m'en est resté un ineffaçable souvenir. Je revois la vieille cité endormie depuis tantôt deux siècles, depuis le départ de ses princes du sang. Je suis la rue montueuse du quartier du château, où chaque hôtel en bordure rappelle le palais de la Belle au Bois-Dormant. La mousse

[1] Extrait de l'*Hérault artiste,* intéressante publication faite à l'occasion des fêtes du monument de Molière à Pézenas.

verdit les balustres des terrasses et de minuscules arbustes disjoignent les dalles des cours. Les fenêtres croisées de meneaux de pierre sont aveuglées par des cloisons de brique, comme si la maison seigneuriale fermait les yeux aux pauvretés du présent.



FAÇADE LATÉRALE DE L'HÔTEL-DE-VILLE DE PÉZENAS
RUE DE LA CANABASSERIE[1]
Dessin de S. Bertrand.

Seules, les figures sculptées de quelques clefs de voûte continuent à sourire, si toutefois la pluie n'a pas vert-de-grisé d'une grosse larme la saillie de leurs pommettes joufflues. Tout dort et tout languit. En ce pays de soleil et de vignerons, la gaîté est aux champs, le deuil dans la ville morte.

[1] Extrait de l'*Hérault artiste*.

Mais, soudain, la stridence des fifres éveille comme un éclat de rire l'écho des rues désertes, le rhythme de la danse des Treilles ébranle les murs noircis, *Caritach* va passer, et aussitôt le décor change. La lèpre des hôtels abandonnés disparaît sous la note claire des blanches tentures et des guirlandes de feuillage. Les tapisseries du XVIIe et du XVIIIe siècle pavoisent le rez-de-chaussée des logis de la vieille noblesse ou de la vieille bourgeoisie. « Alexandre » et « Holopherne », les personnages héroïques à jambes et torses musclés des Gobelins, les bergers florianesques d'Aubusson forment la haie sur le passage de la cavalcade. La cavalcade et la fête elle-même copient fidèlement les mœurs et les joies des ancêtres. A bien peu de choses près, elles devaient se dérouler ainsi sous les fenêtres de l'hôtellerie du Bât-d'Argent et de l'hôtel d'Alfonce, résidences mitoyennes, en 1654, de la troupe des Béjart et de Son Altesse Armand de Bourbon, époux depuis quelques mois de la ravissante Anna Martinozzi. Chaque corporation a son char décoré avec goût. Le plus pittoresque est sans contredit celui de l'Agriculture, attelé de soixante mules harnachées, pomponnées, fleuries de bouquets à la mode espagnole. C'est un long ruban, un flot mouvant de bêtes aux croupes luisantes, à la puissante et nerveuse musculature, qui piaffent et s'ébrouent dans les ruelles tortueuses. Des balcons une pluie de dragées et de fleurs ruisselle sur le cortège, comme elle assaillait jadis les grands chevaux à la Van der Meulen, les officiers, les soldats des régiments de Picardie et de Normandie, tenant garnison à Montpellier, au milieu du XVIIe siècle.

Mais voici le bouquet charmeur, tout parfumé d'autrefois, de ces réjouissances populaires : la *Danse des Treilles,* le *Pas des Bergers, des Vignerons.* On croirait que la Régence a franchi d'une alerte pirouette l'obstacle des années et planté de nouveau son sceptre fait d'une houlette dans cette douce vallée méridionale. Figurez-vous un ballet Watteau, une pastorale galante du royaume chimérique du Tendre, déroulant ses enlacements cadencés, ses baisers donnés et repris, ses figures amoureuses, non plus dans le cadre d'un décor d'opéra, mais sous le ciel bleu du Languedoc, entre les murailles vénérables d'hôtels aristocratiques qui, en leur temps, eurent pour hôtes Montmorency, Richelieu, Schomberg, Bassompierre, puis les Condé, les Conty et Sarrazin et Molière et d'Assoucy, l'histoire et le roman du grand siècle. Et tous ces souve-

nirs se pressent à vos tempes, s'emparent de votre cerveau, vous enveloppent, vous enlacent, vous mettent dans une sorte d'état d'hypnose doux et maladif, tandis que l'air immémorial des *Treilles*, un air suavement tendre, fait comme la vie de l'homme de larmes et de sourires, égrène ses notes qui semblent lointaines, sortir de jardins anciens, d'étranges bergeries poudrées. C'est une sensation mélancolique et captivante, durant laquelle les yeux et l'oreille sont également charmés.

La porte, en effet, sous laquelle vous vous êtes arrêté, regardant ce spectacle, cette baie aux assises de pierres taillées en cabochon, surmontée d'un fronton circulaire qu'interrompait une statue aujourd'hui brisée, c'est le seuil d'un logis qui abrita les amours princières de Mme de Calvimont, cette favorite « belle comme un cygne et bête comme une oie blanche ». Sur ces balustres s'accoudèrent, en des jours de fêtes semblables, Charlotte de Montmorency, dans la pleine beauté de sa quarantième année et la future duchesse de Longueville, dont les quinze ans avaient le perfide attrait des fruits encore verts. Ces brunes vigneronnes en jupe courte et bas de couleur tendre, leurs danseurs dont la veste andalouse et la culotte ajustée font songer aux paysanneries de Trianon, aux toiles de Lancret, ballèrent ainsi sous les yeux de velours de Marguerite de Navarre, de Marie-Félice des Ursins, plus tard de Mlle de Blois, fille de La Vallière, tour à tour suzeraines de cette châtellenie. Cependant les bâtons des bergers s'entrechoquent dans une savante mesure, les pastoures aux minois fripons défilent en courant sous l'arcade des thyrses fleuris. C'est un vrai ballet de Molière et de Lully, conservé dans la mémoire fidèle du peuple, de ce peuple méridional. Tous les invités des fêtes



HÔTEL D'ALFONCE,
RÉSIDENCE DU PRINCE DE CONTY EN 1654
ET SALLE DE SPECTACLE DE MOLIÈRE A PÉZENAS [1]
Dessin de Léo David.

[1] Extrait de l'*Hérault artiste*.

moliéresques d'août dernier ont remporté un tel souvenir de ces danses locales, que j'ai cru devoir m'étendre sur leur description. Aussi bien les danses d'un pays racontent son histoire. Athènes toute entière revit dans les chœurs du Parthénon, sous le ciseau de Phidias, retraçant la marche rhythmée des Panathénées.

Mais n'enflons pas notre voix et décrivons un personnage très humoristique, qui figure et prend part à toutes les fêtes de Pézenas. Le *Poulain,* carcasse de bois et d'étoffe simulant un gigantesque cheval caparaçonné, s'avance par les rues, bousculant les groupes, semant le désordre et la gaîté. Douze porteurs placés au dedans du monstre restent invisibles. Seul, en pleine lumière, sous la tête de l'animal, un vigoureux et agile luron fait sonner une avoine de louis et de pièces blanches dans un crible pareil à un tambour de basque, bruissant de grelots, rehaussé d'or et d'enluminures vives. A toutes les fenêtres la bête légendaire va quêter de ses dents blanches l'obole de la charité. Les petites mains se tendent, l'aumône est large, et les fifres qui précèdent le *Poulain,* les joueurs de fifre au chapeau de paille enrubanné, au vêtement Louis XV d'indienne fleurie, aux mollets saillants sous le bas de filoselle blanche, sifflent plus allègrement la vieille chanson qui faisait danser les aïeules et rendait plus fiers devant la mort les soldats de Montcalm sur les champs glacés de la Nouvelle-France [1].

Telle est la petite ville, aimée de Molière, les jours où, revenant aux traditions ancestrales, elle se plaît à revivre le passé, le passé dont furent témoins l'auteur de *Pourceaugnac* et son ami le barbier Gelly.

*
* *

On juge d'un arbre à ses fruits, d'un homme à ses actes ; mais, pour juger un acte, il est de toute équité de tenir compte de

[1] Nous avons reconnu cette marche caractéristique au milieu de vieux airs canadiens. De même on voit sur les murs de l'hôtel des postes de Québec un monument épigraphique, appelé le *Chien d'Or* et qui se retrouve à Pézenas à la date de 1560. C'est un chien rongeant un os, avec un quatrain en vers, indiquant une pensée de patiente attente et d'espoir de revanche. Quelle est l'explication de tout ceci ? la naissance du marquis de Montcalm à Nîmes et la présence à ses côtés d'officiers et soldats du Bas-Languedoc. On sait que les troupes de Turenne avaient adopté la « Marche des Rois » provençale. Ces exemples sont fréquents.

l'époque, du temps et du tempérament de son auteur. La vertu de Trajan diffère de celle de Louis IX. Le tempérament gros, gras, grand, corpulent de François I[er] retentit sur son règne. Il poursuit son but à coups d'épée, tandis que Louis le onzième par exemple procède plus sûrement, parce que, de corps et de cerveau, il ne tient point du chevalier, mais bien du commerçant rusé, cauteleux, du procureur, du robin expert en toutes chicanes. Ces réflexions, toujours vraies, sont indispensables pour qui étudie les périodes troubles, agitées, révolutionnaires de l'histoire, et en particulier la Fronde. Pour ne pas multiplier les exemples et serrer de près le sujet, voici deux héros, deux illustres gloires militaires de notre patrie, Condé et Turenne, — Turenne le seul des morts de Saint-Denis respecté par la passion, la haine populaire contre les grands, — voici, dis-je, des généraux que nous rencontrons combattant parfois dans les rangs ennemis. L'idée de patrie même s'est obscurcie au milieu des factions et des fureurs de la guerre civile. L'idée du devoir religieux est singulièrement plus voilée. Tous les cadets qui trouvèrent dans leur berceau une crosse épiscopale ou abbatiale laissent au clergé de campagne, au moine, au régulier l'observation exacte des lois de l'Église. Ils croient, — quasi de bonne foi, tant la tolérance est grande, — qu'il est pour eux une plus large morale. Enfin l'humanité qui resplendit au cœur et sur les lèvres d'un Vincent de Paul, qui jettera Louis XIV dans une légitime et furieuse colère contre le ministre Louvois, après les scènes de barbarie du Palatinat, cette humanité disparaît soudain, non plus devant l'ennemi mais devant le Français professant une confession religieuse autre que celle de l'État. Cette spéciale conscience persiste bien après la Fronde, et Louis le Grand que nous citions, Louis si jaloux de sa renommée devant l'Histoire, ne croit pas souiller sa couronne en autorisant les dragonnades et leurs excès sans nom. La lecture des mémoires de Christine de Suède donne cependant l'horreur et la nausée même au plus ferme catholique de notre temps. C'est pourquoi il me paraît absurbe et contraire à la vérité historique d'attaquer et peindre sous les plus tristes couleurs le premier des hauts protecteurs de Molière, Armand de Bourbon, prince de Conty. Essayons de l'étudier physiquement et historiquement à la fois.

Les portraits gravés du Cabinet des estampes, à la Bibliothèque

Nationale [1], nous rendront la tâche aisée : le voilà de son jeune âge à sa mort. Dans une gravure de Huret, nous trouvons devant nous un enfant de sept à huit ans, portant un vêtement ecclésiastique, soutane à ceinture, croix pastorale, etc. La caractéristique des traits de son visage est l'ovale allongé de la face, l'aquilinité du nez. Il a le masque de son frère aîné, le Grand Condé, mais avec une sensation moindre de fauconnerie, d'oiseau de proie, avec au contraire un reflet de la beauté de Charlotte de Montmorency, sa mère. Et l'enfant a l'air d'avoir retenu la leçon d'un précepteur qui lui recommanda d'être sage, bien sage, comme un abbé. Il grandit, et, pour justifier l'opinion paternelle qui veut faire de ce prince du sang un prince de l'Église, un mot d'ordre est donné : on orientera son ambition vers la pourpre. Une ancienne gravure de Doret échafaude un groupe d'enfants, une pyramide enfantine où chacun élève un médaillon allégorique, et le groupe repose pittoresquement sur un large chapeau de cardinal qu'un angelot ou amour supporte sur sa tête à la manière d'un fort de la halle. En haut s'épanouit le portrait de la jeune Altesse ; partout des cartouches proclament sa gloire future. Ils sont, ma foi, délicieux; heureux, charmants d'invention ; tantôt c'est dans un ovale, le lys de France avec cette exergue : *Nullus flos aptior aris* (point de fleur plus apte aux autels), tantôt une grenade accompagnée de ces mots : *Tegit corona purpuram* (la couronne protège la pourpre). Et ces flatteries artistiques se multiplient, s'amplifient, visent plus haut pour canaliser en un torrent d'orgueil les révoltes, les aspirations de ce caractère inconvaincu, inquiet, indocile. Dans une autre pièce, l'adolescent ensoutané a pour escorte une belle et puissante Renommée qui lui montre la tiare papale, tandis qu'une autre figure planante et très charnue souffle à pleins poumons dans une tuba, une trompette au drapel fleurdelysé. Le graveur Masne reprend ce thème : Conty se présente au Temple de l'Histoire ; Apollon, plein de courtoisie, est venu à sa rencontre et lui remet la lyre et le caducée; aux murs quatre médailles suspendues par des nœuds de rubans célèbrent les vertus du prince, et dans l'une d'elles se voit de nouveau la tiare, soulignée par cette

[1] La Bibliothèque Nationale est très riche en portraits des Conty. Armand de Bourbon compte plus de vingt pièces gravées, signées : Huret, Mellan, Doret, Moncornet, Juste, P. de Jorde, Aubry, N. Poilly et Nocret, — celle-ci très belle, — Rousselet, T. van Meulen, Le Brun, Masne, etc. La collection relative à Marie-Anne de France, douairière de Conty, est plus riche encore et contient des pièces délicieuses.

phrase concise « *Votum Galliæ* » (le vœu de la France). N'oubliez pas qu'à ce moment l'abbé de Saint-Denis, le Bourbon adolescent est encore écolier au collège de Clermont. Il vient de soutenir sa thèse de théologie, et fort brillamment, car l'intelligence ne manque point aux deux frères Condé et Conty. Ceci, nul ne le niera. La thèse a roulé sur un sujet auguste : la Trinité ; et mille inventions du pinceau ou de la plume allusionnent ce sujet et le triomphe du princier docteur. Le Brun nous le montre écrasant trois hérétiques, tandis que l'écusson de France par ses trois fleurs de lys émet trois éclairs.

Soudain un fait grave se passe dans la famille de Condé : le chef de nom et d'armes, le père vient de mourir. La main énergique du vieux soldat, qui tenait rênée cette famille fougueuse, repose froide et détendue par la mort au cercueil. C'est parmi les trois enfants une ruée en folles escapades. Le graveur Moncornet se charge de vous retracer en une estampe l'avatar de l'abbé de Saint-Denis. Plus de souvenirs de prêtrise. Armand, qui n'eut jamais que les ordres mineurs, a jeté bas camail et rochet et croix pectorale. Il a renoncé à l'empire du successeur des Césars, de l'apôtre Pierre. Peu lui chaut d'être l'égal de son cousin Louis, roi de France ; ce qu'il lui faut, ce qu'il veut, ce que réclame toute la fièvre de son sang, l'atavisme des Montmorency, des Condé, des Bourbons, d'une longue lignée militaire, c'est la gloire tangible, immédiate de la bataille. Il porte maintenant la cuirasse, le nœud flottant de dentelles, sa très courte moustache met deux taches brunes, un léger retroussis, sous l'arcature chevaline de son nez. Et dans le fond du tableau, s'esquisse une mêlée, un combat, une tuerie. D'ailleurs, le graveur met au bas du portrait cette lettre, évidemment soumise à l'approbation du prince, probablement dictée par un de ses secrétaires : « M. le Prince de Condé son frère cognoissant très bien la valeur de S. A. luy a laissé la conduite du son Gouvernement de Guyenne en 1652, où il a donné beaucoup de marques de son courage par les divers ordres qu'il faut incessamment donner pour la guerre dont cette province est le funeste théâtre où il expose souvent sa propre personne ». En vue de la postérité, l'artiste délivre au héros un brevet de prouesse guerrière. Ce portrait a d'autant plus d'intérêt qu'il nous montre exactement l'homme allant recevoir, quelques mois plus tard, au château de la Grange, Molière et les Béjart. Armand

compte vingt-deux ans. De taille moyenne, de santé moyenne, de profil très aristocratique, il cache, sous une apparence élégante, plutôt frêle, un tempérament énergique, emporté, tout d'une pièce. De nature changeante et violente, — brusque, jaloux comme tout cadet, cassant, irascible — le prince ne connaît pas les demi-mesures, les habiletés, l'art des ménagements, les palinodies politiques. Il a toutes les qualités voulues pour se faire beaucoup de détracteurs et d'ennemis.

Avoir préféré à la barrette cardinalice les éperons d'or et le feutre du commandement est une peccadille pour ses contemporains; mais il faut le salir et voici qu'on lui impute déjà le crime d'inceste. On l'accuse de s'être lancé dans le parti de la Fronde par amour de la duchesse de Longueville, sa sœur ; cette calomnie ne se discute pas, l'inceste fait partie de l'arsenal injurieux des pamphlétaires du XVIIe siècle. Conty et Molière n'échappent point à cette estocade traditionnelle. Et Sa Majesté Louis XIV avec sa belle-sœur la duchesse d'Orléans ne sont point épargnés davantage. Avant eux, après eux, François Ier et Napoléon subissent même injure. Transformer l'affection familiale en une affection coupable est une calomnie si facile ! Elle abonde au XVIIe siècle, mais elle est en outre de tous les temps. Ne nous y attardons pas. Conty arrive en Languedoc ; le vieux château de la Grange, propriété de sa mère, a été aéré, tendu de tapisseries nouvelles, il est plein d'hommes supérieurs attendant avec confiance les évènements. L'esprit y coule à pleins bords avec Sarrazin, Cosnac, de Moulceau, bien d'autres. On distrait l'exil par le rire. Et à Paris on négocie avec le maître du jour, le cardinal Mazarin, une reprise des plus brillantes faveurs pour Armand de Bourbon. Il s'agit du mariage du prince avec Anna Martinozzi.

Ici éclate absolument la belle franchise d'allures qu'on ne saurait refuser au frère du Grand Condé. Le fiancé, le futur neveu du cardinal, est à ce moment tout au plaisir, comme il fut tout à la guerre. Et il ne dissimule pas une seconde. Une femme mariée, Mme de Calvimont, est venue le rejoindre de Bordeaux à Pézenas, — en croupe d'un officier, s'il vous plaît. Une rude chevauchée, n'est-ce pas ? Il devait y avoir alors des grâces d'état pour les femmes légèrement grasses. On a logé la belle d'abord chez M. Dejean, chez le trésorier de Son Altesse, un trésorier aux trésors d'indulgence. Mais Conty n'aime point l'hypocrisie : Mme de

Calvimont vient habiter la Grange. Elle y tient cour plénière. Elle y veut des comédiens, et Molière devient bientôt, avec la Béjart, M[lles] de Brie, Du Parc, toute sa troupe, un familier du château.

Conty ne voit-il en lui qu'un jeune bourgeois parisien, le fils d'un honorable tapissier du Roi, embarqué, par amour d'une grande belle fille aux cheveux roux, dans un roman d'aventures? Oui certes, au début. Il ferait beau voir qu'on exigeât de ce jeune prince les qualités d'une somnambule, la vision divinatoire de l'avenir! Mais au contact il ne tarde pas à l'apprécier autrement, et, comme nous le dit l'abbé de Voisin, une intimité s'établit entre l'auguste élève de Clermont et l'auteur portant en son cerveau le *Dépit amoureux*, les *Précieuses ridicules*. Ils causent parfois peut-être de leurs anciens régents d'étude. Il ne faut pas oublier qu'une barrière dorée séparait durant ses classes le Grand Condé des autres écoliers, — mais le plus souvent ce sont, dans ce château perdu en province, des discussions littéraires, des lectures, des appréciations d'auteurs illustres. En fait, Conty traite Molière, avant les *Précieuses,* avec autant d'estime intellectuelle que le fera Louis XIV après l'éclatant succès, dix ans plus tard. Et cette faveur continue lorsque le mariage princier a été célébré. En 1654, en pleine lune de miel, Armand de Bourbon témoigne même faveur à Molière. Le prince apprécie donc en lui l'homme d'une rare élévation d'esprit et non le directeur d'une troupe théâtrale, comprenant de fort jolies femmes, de mœurs point trop rigoureuses. Les dates prouvent la chose, et cette observation ne saurait être assez mise en lumière, elle est tout à l'honneur de Poquelin et de Conty.

Comment se fait-il que quelques années plus tard, alors que la réputation de Molière est déjà répandue, alors que ses premières preuves de génie ont été données à la foule, Conty lui intime défense de se recommander de son nom et écrive un ouvrage docte et pieux sur le danger du théâtre? Nous sommes en présence d'une volte-face de cette nature à foucades, de cet esprit tout d'une pièce que nous signalions chez le fils de Charlotte de Montmorency. Un autre aurait peut-être biaisé; Armand de Bourbon sans ambages souligne nettement, dit et écrit ce que lui dicte sa situation nouvelle d'âme... et de santé. Le général de vingt ans, en rupture d'Église pour obéir aux instincts d'une race de soldats et

aussi parce qu'il lui répugnait de cacher ses amours de jeunesse même sous la poupre, le Conty qui marchait front découvert au plaisir comme à la bataille, n'est plus. Il a connu les sourires de la Fortune. Époux d'Anna Martinozzi, cette exquise Italienne que lui enviait le Grand Roi, commandant des armées de Catalogne puis d'Italie, tour à tour victorieux, puis moins heureux sur le champ de bataille, mais d'un courage personnel incontesté, il a pu faire les plus brillants rêves d'avenir. Soudain la maladie est venue tout détruire et le terrasser.

Quelques mois avant son mariage, durant un séjour à Montpellier, en compagnie du gouverneur de la ville, François d'Aubijoux d'Amboise, un cousin de Bussy, un des plus célèbres coureurs de ruelles et bretteurs de la Place Royale, Conty avait, avec son insouciante audace, fréquenté comme un lansquenet jusqu'aux filles de joie. Il s'en était mal trouvé : la Vénus populaire lui avait été cruelle. Vous me répondrez que Montpellier possédait, suivant les termes de ses parchemins, « une alme et inclyte falcuté de médecine ». Mais le prince, hostile à tout demi-moyen, se confia à un docteur spécial qui préconisait un remède rapide et brutal[1]. Une feinte guérison était au bout. Le mal se représenta après le mariage de son Altesse Royale, la correspondance de Mazarin, que chacun peut feuilleter, est pleine à ce sujet de lettres éloquentes[2]. Les deux époux, suivant le terme du temps, s'aimaient « furieusement », et l'homme d'État de recommander, à grands renforts de courriers, une séparation de corps... momentanée. Cette séparation, hélas ! ne fut point assez strictement observée. Le prince communiqua la contagion à la plus charmante et pieuse des princesses. Armand de Bourbon mourut après un lent martyre, à l'âge de trente-sept ans, sa femme dans sa trente-cinquième année, et leur fils aîné naquit rachitique, la colonne vertébrale déviée, bossu. Sous les coups répétés du malheur, par le sentier de la douleur, Armand de Bourbon revint à Dieu. Il se convertit fougueusement, comme il faisait toutes choses. Il s'entoura de prêtres, comme jadis il l'avait fait d'officiers, de coquettes, de beaux esprits, de comédiennes et de comédiens. On ne vit plus, auprès de sa personne, que robes noires, et les plus sévères

[1] Ce chirurgien trop zélé se nommait Montjelet.

[2] Lire notamment, aux Affaires étrangères, une lettre autographe de Mazarin, datée de Fontainebleau, le 17 octobre 1655 (t. 896, f° 314).

directeurs furent ceux pour qui il opta. Élève des jésuites, il leur préféra hautement les jansénistes. Un Dieu à la main terrible frappant de son courroux le mari, la femme, l'enfant, n'était-ce point le Dieu qui avait surgi en son chemin ?

Il existe, à la Nationale, un portrait célèbre, datant de ces jours de deuil et dans lequel texte et dessin expriment à merveille les sentiments intimes du prince : une cuirasse brunie, que n'égaye point le rabat de dentelle et le large ruban de l'ordre du Saint-Esprit posé en sautoir, recouvre sa poitrine. Sa tête vieillie, aux traits marqués, est encadrée par l'immense perruque officielle. Et, au-dessous, on lit ces vers dont la saveur nous paraît grande :

L'or des Lys immortels, qui brille en ma couronne,
N'est pas ce que mon sort eut de plus éclatant.
C'est que la Grâce en ma personne
Fit d'un Prince pécheur, un Prince pénitent.

Toutefois, le frère du Grand Condé ne devint en sa rigoureuse pénitence ni un bigot, ni un sot. Les archives de Chantilly que j'ai dépouillées très facilement, — il n'est archives mieux classées, — sont probantes sur ce point[1]. On y lit, jour par jour, la correspondance du prince avec son représentant à Paris. Enfermé dans le château de la Grange, gouverneur du Languedoc, s'occupant sur les lieux des soucis de son gouvernement, Conty, qui méprise Paris, le faste et les plaisirs de la cour, apparaît dans ses lettres un fort noble et fort honnête homme. Au milieu de la platitude générale, en face de l'agenouillement universel devant le Roi, Armand reste debout. Le prince janséniste ne s'agenouille que devant Dieu ; c'est bien une excuse à sa piété. Son attitude vaut bien celle des courtisans de Versailles. Pour satisfaire aux goûts du monarque, les commissaires royaux réclament chaque année aux États du Languedoc des impôts plus forts, impôts que déguise ironiquement l'épithète de *don gratuit*. Les années sont mauvaises, point de blé, oliviers gelés, le Languedoc est pauvre. Conty s'indigne, refuse de pressurer ses administrés. Il flétrit en termes d'une rare violence les ministres de Louis XIV, et, très nettement, catégoriquement, il déclare préférer l'exil au rôle odieux de gouverneur rançonnant et ruinant sa province. Et ces élans d'honnêteté, ces lettres si courageuses sont entremêlés de bulletins de santé chaque jour plus graves.

[1] Archives du château de Chantilly : correspondance Conty, vol. 60.

Lorsqu'il a des loisirs, Conty écrit contre les théâtres et contre la guerre civile. Vis-à-vis des premiers, dame ! il faut lui être indulgent. La vie joyeuse ne lui a point réussi. Les fêtes de sa jeunesse ont eu un lendemain cruel. Il va comparaître devant le grand juge. Il a horreur de ses péchés passés. Il voudrait écarter du chemin d'autrui toutes tentations. Et soyons francs à son exemple : le monde des théâtres de son temps n'était pas une école de mœurs. En l'espèce justement, il faut ne pas comparer cette époque et la nôtre. De nos jours, le comédien est devenu quasi trop rangé. Il suit des cours, tout comme un futur magistrat ; il est rasé de près, correct de tenue comme un parfait substitut, il débute sur un théâtre officiel, est bien renté, se marie, reçoit dès qu'il en manifeste le désir les palmes académiques, un peu plus laborieusement la Légion d'honneur, et le curé de Saint-Roch l'invite et lui réserve des chaises le jour anniversaire de Corneille. Il s'en va de même pour les femmes. Beaucoup bravent les feux de la rampe sans connaître jamais les feux d'une passion coupable. La plupart ont toutes les vertus qu'exige le pot-au-feu conjugal. La situation était un peu différente au temps de feu Molière. Et le pauvre grand génie si clairvoyant en souffrit plus que personne en son intérieur. Je conclus donc aux circonstances très atténuantes pour le prince de Conty et le trouve plus excusable que Racine et parfois Boileau dans leurs sévérités pour leur camarade Molière.

En outre, ce qui justifie pleinement mon affirmation sur la piété austère, éclairée, très élevée d'Armand de Bourbon, c'est son livre sur le *Devoir des Grands*. La hantise de cet esprit, la raison pour laquelle il se croit châtié, n'est point tant l'abandon de la carrière ecclésiatique ou les courtes erreurs des sens de son adolescence ; il se déclare coupable, profondément coupable parce qu'il participa aux guerres civiles. Il revoit les villages incendiés, les hommes égorgés, le viol, le vol suivant ou précédant les combats fratricides de chaque jour. Il est persuadé qu'il paye dans ses souffrances la rançon de tout ce sang répandu, et il recommande à ses contemporains, à ceux qui occupent les sommets, d'éviter ces lourdes fautes.

J'arrête ce plaidoyer. Conty, malgré ses défauts nombreux d'enfant gâté, de prince du sang adulé, flatté, corrompu par toutes les flagorneries des courtisans, Conty dégage la silhouette d'une personnalité fière et peu pliante dans un siècle d'abaissement. Anna

Martinozzi soufflette le jeune Louis XIV qui la courtise de trop proche, et Conty lui écrit à ce sujet une lettre[1] qui rappelle l'état d'âme de son père, Louis Ier de Bourbon-Condé, alors qu'Henri IV pourchassait de trop près la belle Charlotte. Il ne partage pas la philosophie de l'*Amphitryon*. Très curieuses à lire à côté et à ce sujet les remontrances paternelles de Mazarin sur cet accès de vivacité. Très intéressant aussi, à titre de commentaire artistique, le portrait d'Anna Martinozzi par Beaubrun : coiffure à bouclettes à la Sévigné, collier de perles, corsage décolleté, rubané également de perles, grands yeux noirs très amendés, nez aquilin d'une pureté exquise, bouche petite et bien dessinée, aux coins légèrement retroussés. La princesse justifie presque les vers hyperboliques que Vaumorière a écrits au-dessous de son image et qui durent paraître à peine polis en ce temps de beautés nonpareilles :

Peintres, graveurs et toy Nature !
Faites tous vos efforts, formez une figure
Qui nous mōstre votre pouvoir,
Et confessez après que toute votre adresse
Ne nous sçauroit rien faire voir
De si beau que cette Princesse.

Revenons au châtelain de la Grange. Mari peu complaisant, même avec Jupiter, gouverneur intègre et humain, homme d'État vivant en province, à l'écart de Versailles, sous le roi le plus jaloux d'adulations, le plus centralisateur d'hommages de notre histoire, prince indépendant devant un monarque autocrate, Conty est-il payé de tout cela par une disgrâce de son souverain ? Point du tout : on a retrouvé, dans les papiers de Louis XIV, un acte testamentaire par lequel il nommait, en cas de décès, son cousin Armand de Bourbon, exécuteur de ses volontés dernières. C'était le reconnaître pour un des plus honnêtes gens du royaume, et telle est bien, croyons-nous, la vérité sur le grand seigneur qui reçut à Pézenas si favorablement la troupe errante de Molière.

CHARLES PONSONAILHE.

[1] La scène se passe à Arras, en août 1654. La lettre de Conty est datée de Puycerda, le 22 octobre de la même année.





UNE COLLECTION DE DESSINS

D'ARTISTES FRANÇAIS [1]

XXI



côté des florissants et féconds artistes en tous genres, qui formaient le bouquet éblouissant et diapré de notre école du XVIIIe siècle, il ne manquait pas de petits maîtres, peintres et dessinateurs ingénieux, très choyés de nos propres amateurs, et venus bien souvent des modestes cours allemandes de notre voisinage, attirés par l'espoir de s'y former et glorifier par l'enseignement de nos illustres ; citons Jean-Antoine de Peters, Schénau, Freudeberg, ne fuyant pas, cela va sans dire, les sujets galants à la mode du temps, et les bons protecteurs, et les expositions voisines, sans être rivales, des grands Salons de l'Académie royale. En somme les gentilles œuvres de ces mignons artistes étaient l'une des curiosités les plus attirantes de nos coquets ateliers d'alors. Et ce pullulement des petits maîtres dura aussi longtemps jusqu'à la fin du siècle et par delà, aussi foisonnant que les plus graves et sévères élèves de Vien et de David, ne leur cédant en rien dans la faveur publique.

C'est ainsi que Jean-Antoine de Peters, né vers 1740, membre de l'Académie de Saint-Luc, et peintre en miniature du prince

[1] V. l'*Artiste* de 1894 à 1897, *passim*.

Charles de Lorraine, prit part, en 1762, aux expositions de l'Académie de Saint-Luc, comme miniaturiste et dessinateur, — à celle du Colisée en 1776, sujets familiers et paysages, aquarelles et gouaches, produisant entre autres l'image du roi de Danemark ; — au Salon de la correspondance, de 1779 à 1787 ; et portraiturait à l'aquarelle la femme de son ami Wille le fils. — Qu'il nous soit permis de vanter sa jeune femme assise, regardant de face et tenant son dévidoir à la main. A la sanguine ; signé : *de Peters. inv. fecit 1775.* Cette même très agréable figure, l'une des plus fines sanguines de notre collection, a été gravée comme étant de Freudeberg. Première vente Defer. — Portrait de jeune garçon, vu de profil et tourné vers la droite. A la sanguine ; le filigrane du papier porte : *« Al. Tige. G. d'Alençon fils. »*

Schénau (Jean-Eléazar), qui nous arrivait à Paris en 1756, porteur du nom de la petite ville de Schénau, près de Zittau, où il était né en 1741, et qui devait retourner plus tard mourir à Dresde, en 1807 : — Le sabot cassé : une fillette toute débraillée, à demi-couchée sur un matelas, tient d'un air dolent son sabot cassé ; derrière elle, un écolier, la main sur sa bouche et l'air penaud, cherche dans sa poche le prix du sabot. A la plume et à l'aquarelle ; signé : *Schénau del. 1770.* Ce Schénau était particulièrement un dessinateur de sujets d'enfants, qu'il exposait au Colisée en 1776. Il semble pourtant avoir laissé, en témoignage d'une ambition plus grave, un portrait du Dauphin, un autre de M[me] de Pompadour et un autre de la Clairon. Les graveurs de son temps ont reproduit nombre de ses compositions badines ou amoureuses.

Sigismond Freudenberger, né à Berne en 1745, sujets galants ou familiers, à la mode du temps et le plus souvent à l'aquarelle : — Jeune femme se réveillant dans son lit : une suivante écarte les rideaux aux pieds du lit ; une autre agenouillée baise la main de sa maîtresse. A la plume, lavé d'encre de Chine. — Attribué à Freudeberg : une famille de villageois ; le fermier, sa femme et leur petite fille debout près d'une table. Dessin rond, à la plume, lavé d'encre de Chine ; dans le goût de Greuze. A moi donné, en appoint d'échange, en 1845, à Aix, par M. de Valory, dont la famille avait été intimement liée avec Greuze.

J.-G. Wille, le graveur : — Maisons de village séparées par un chemin. A la sanguine, lavé d'aquarelle et daté de 1771. Vente

Maurel. — « *Château de Dreux, dessiné par J.-G. Wille 1779.* » A la sanguine, lavé de bistre. Vente Maurel.

Rehn (J.-E.), dessinateur et architecte suédois, élève de Le Bas, mort en 1793 surintendant des bâtiments de la Couronne à Stockholm : — Un homme debout, l'épée au côté et le chapeau sous le bras. Au pinceau et à l'encre de Chine. Ce dessin, que fit Rehn en 1746, m'a été gracieusement donné par son petit-fils, M. le baron de Hothschild, ambassadeur de Suède en Angleterre. — Deux paysages sur la même monture : 1° un moine assis à l'ombre d'un arbuste et des ruines d'un temple antique. Daté de Rome, 1756 ; — 2° une métairie « Sur la Brenta entre Venitz et Padux 1755 ». A la plume, lavé d'encre de Chine. Coll. du comte Suchtelen, vente du 1er mai 1862.

Aveline, l'un des plus fidèles graveurs de Watteau, dans un temps où chacun, amateurs et gens de métier, se piquait de traduire les moindres morceaux du maître : — Vénus assise dans un paysage, près d'une colonne, lie l'Amour avec un long ruban, du bout duquel un autre Amour se sert pour attacher les flèches de Cupidon. Dessin de forme ovale, aux trois crayons.

Le Bouteux. — Il ne faudrait point, selon moi, attribuer la tête de vieillard inclinée vers la gauche, à la sanguine, rehaussée de blanc, à P. Le Bouteux, académicien, en 1728, sur les portraits de deux peintres cités par nous, L. de Boullongne et Vernansal, et mort à Lille en 1750, mais à un autre Le Bouteux, peintre d'histoire, pensionné de Rome en 1774, et dont Vincent dessinait le portrait en 1775. (V. la collection de dessins de M. M..., vendue le 15 mai 1897.)

De Choiseul, amateur, de la famille du ministre. — Le vieux naturaliste : un vieillard assis devant un bureau sur lequel il décrit dans un grand livre des plantes qu'il a posées près de lui dans un panier et dans un vase. A la sanguine ; signé : *Choiseul inv.* — Une vieille, assise sur un tabouret, est tournée vers la gauche ; elle a le bras gauche passé à travers son manchon et tient son chapelet de ses mains jointes ; signé : *Choiseul inv.*

Trinquesse. (Voir sur la valeur d'art des Trinquesse, des Huet, des Norblin, des Boilly, des Debucourt, des Taunay, la *Maison d'un artiste* des Goncourt). — Jeune femme assise et tournée vers la droite. Daté du 27 octobre 1773. A la sanguine. — Jeune femme à demi étendue sur un sopha. Daté à Paris du 28 avril

1780, par Trinquesse. A la sanguine. Ces deux dessins proviennent d'une vente par Clément.

Darmancourt était un exposant de l'Académie de Saint-Luc, en 1774. Paul Mantz avait trouvé son nom signant une habile miniature. — Trois têtes de jeunes femmes paraissant des actrices, et un portrait d'homme ; tous quatre de proportion naturelle. Aux trois crayons, à l'estampe et au pinceau. Coll. Romagnesi.

Bounieu (Michel-Honoré). — N'ai-je pas cité déjà, parmi les œuvres des artistes provençaux, son charmant dessin du cygne caressant Léda ? A la sanguine. Portefeuille Allongé.

Sauvage (Piat-Joseph), le peintre des bas-reliefs en grisailles, né à Tournay en 1747 et mort dans sa ville natale en 1818, fut à Paris membre de toutes nos Académies et pendant trente ans prit part à toutes nos expositions. — Trois petits Génies jouant au milieu des attributs de la guerre. Signé : *Sauvage 1769*. A la mine de plomb. Coll. Bizemont. Vente Laluyé.

Jollain. — Une jeune mère tend les bras à son petit enfant debout, dont une autre jeune femme à genoux chauffe les langes sur un brasier. A la plume, lavé de bistre.

J. Chantreau, un gentil petit maître, peintre et graveur à Paris, vers 1760, et qui joue de divers crayons bien gras, bien libres et bien français : — Jeune fille pauvre assise et tournée vers la droite. Aux trois crayons sur papier bleu. — Deux jeunes montreurs de marionnettes, l'un debout portant sa boîte au dos, l'autre assis à terre, à gauche. Aux trois crayons. — Un chasseur debout, d'après une statue antique. Aux trois crayons. — Le Christ mort sur les genoux de la Vierge, d'après Le Bassan. Aux trois crayons.

De Pierre Lélu, né à Paris en 1741, mort en 1810 : — Vue d'une porte de ville prise à Provins. A la plume et à l'encre de Chine. Signé : *Lelu 1776*. — Deux dessins sur la même monture : 1° une Sainte Famille : à genoux sur le pied de son berceau, l'Enfant Jésus tend les bras vers la Vierge, qui le saisit de ses mains comme pour l'enlever à elle ; à gauche, saint Joseph assis regarde la scène. A la plume, lavé d'encre de Chine ; 2° une jeune mère, portant ses deux enfants, chemine sur un cheval dont la selle est formée par un double panier en tresses ; une autre femme marche auprès d'elle, portant sur la tête une corbeille de fruits. A la plume et au crayon, lavé d'encre de Chine. Au verso, paysanne

italienne, assise et le corps et la tête retournés vers la droite. A la plume, lavé de bistre, rehaussé de blanc à la gouache. Ces deux dessins et les deux suivants achetés chez Michel en 1879 et extraits d'un volume des études et croquis de P. Lelu. — Sur la même monture : 1° Étude d'enfant nu, assis et vu de face ; — 2° Jeune femme assise et donnant le sein à un enfant nu, couché sur ses genoux. Chose étrange, cet élève de Boucher et de Doyen rappelait singulièrement le goût et la manière de la plume du Guerchin. Au verso, croquis d'une composition allégorique de la naissance du Dauphin.

Ignace Vivier, ou plutôt Duvivier, né, dit-on, en 1758, mort en 1832 : — Taureau attaqué par des chiens. Au bistre, rehaussé de blanc, sur papier apprêté. Coll. et vente D'Ymécourt. — Intérieur d'un atelier de peintre. Lavé au bistre. Coll. Aussant. — Paysage : un pont en ruines au premier plan à droite. Coll. J. Dupan.

Pierre Danloux : — Deux croquis sur la même page : Énée et Acathe,— et Télémaque racontant ses aventures. Croquis au crayon noir. — Deux dessins sur la même monture : 1° un jeune homme montrant à une jeune fille le mot *always* tracé sur un arbre ; 2° une prophétesse assise. Au crayon noir. — Croquis du portrait de la reine Marie-Antoinette avec ses enfants dans le jardin de Trianon. Au crayon noir. — Autre croquis de femme avec ses trois enfants,assise sur un banc dans un jardin, probablement pour le même portrait. Au crayon noir. — Et neuf autres croquis.

Duché de Vancy. J'ai déjà, s'il m'en souvient, écrit à une autre page le nom de Duché de Vancy. Voir sur ce Duché, élève de Vien, une anecdote très curieuse dans les *Mémoires de la République des lettres,* de Bachaumont, à la date du 24 juillet 1775. Il dessine le portrait de la Reine pendant le grand-couvert, et la Reine, le lendemain, lui donne une gratification et l'assure de sa protection. Nous avons de lui deux dessins, dont l'un, signé et daté de 1785, une jeune dame, avec sa mante et le chapeau anglais à la mode du temps, va descendre les degrés d'un parc que lui montre son jeune enfant debout auprès d'elle. Très habile et très brillant dessin, tout à fait dans la manière éclatante et colorée de Fragonard ; au pinceau et au bistre, assaisonné de sanguine ; acheté en février 1862. — Dans l'autre, portant la même date 1785, une dame en costume Louis XVI regarde avec admiration deux Amours qui tiennent un chiffre formé des lettres L et G. Au crayon noir.

Boilly. — Jeune élégant debout et tourné vers la droite : il tient un bouquet dans chaque main. Au crayon noir et à l'estompe, rehaussé de blanc, sur papier gris. Collection Burty. Ce dessin a été reconnu par M. Jul. Boilly pour avoir fait partie de la vente de son père.

P.-L. Debucourt, l'essentiellement parisien Debucourt, né en 1755. — Deux amants s'embrassent par dessus un poële dont la fumée aveugle la mère de la jeune fille. Première pensée de la composition peinte à la gouache, que possédait Paignon-Dijonval et décrite dans son catalogue sous le n° 3832. A la plume, lavé vivement d'encre de Chine. Voici la description du catalogue Paignon-Dijonval. « Une femme assise près d'un poële dont elle ouvre la porte ; la fumée en sort et lui fait fermer les yeux ; pendant ce temps, un jeune homme embrasse la fille de cette femme. » Notre dessin a été gravé à l'eau-forte par J. de Goncourt. — Le peintre en bâtiment : il marche vers la droite, portant sur l'épaule son échelle, sa gourde au dos, et sa pipe à la bouche. A la plume, lavé d'aquarelle, provenant de la vente Jazet.

Taunay : — Un bon curé vient réprimander des jeunes filles et des jeunes garçons, et particulièrement une fille qui était grimpée sur un arbre et qu'un jeune garçon aide à descendre ; au premier plan à gauche un âne et un ânon. A la mine de plomb, lavé de sépia. — Un paysan monté sur un cheval cherche à lui faire franchir un pont ; près de ce cheval, un poulain, une paysanne et un enfant agitant un fouet. Au crayon noir, lavé de bistre.

Théolon : — Une jeune servante, assise dans un galetas, donne à manger à de petits oiseaux, dont elle tient le nid dans sa main. Esquisse à l'huile. Coll. Denon. La lithographie a été jointe au dessin.

Norblin : — Deux petits dessins ronds sur la même monture : l'un représente quatre joueurs de cartes assis devant une table à jeu ; — l'autre une représentation de la lanterne magique devant une famille nombreuse. — Au pinceau et à l'encre de Chine. — Une jeune femme remplit une cruche à une fontaine ; un enfant l'éclaire avec une lanterne.

Drolling le père : — Vieille paysanne tombée et ramassée par un ouvrier. Au crayon noir, rehaussé de blanc. Le tableau pour lequel cette étude avait été faite se voyait dans la galerie royale de Neuilly. Au verso, croquis d'une scène familière. M'a été donné par M.

J. Boilly. — Une jeune laitière assise à côté de son seau de lait dont elle soulève le couvercle. Au crayon noir ; acheté chez Dauvin.

Denon (Dom.-Vivant), le surintendant des Beaux-Arts de l'ère impériale : — Jupiter et Antiope. A la plume, lavé de bistre et de sanguine. Première vente Defer. — Groupe de treize figures grimaçantes et vues à mi-corps ; semble, par les types et les costumes, un peu antérieur à la Révolution. Au crayon et à la sépia. Coll. Denon.

Le paysage français n'avait été, durant tout le XVII[e] siècle, qu'un beau reflet du paysage italien, tel que l'avaient interprété, à notre usage et selon le tempérament de cette noble époque, Nicolas Poussin et Chaude Lorrain. Puis Vandermeulen, Delafosse et Watteau l'avaient quelque peu incliné vers la mode flamande, et on ne le trouve guère traduisant le goût particulier de notre terroir, mais sans viser à une manière bien nette, que par Oudry et par Boucher, j'allais dire dans des fonds conventionnels de tentures et de tapisseries. Il finit cependant à la longue par dégager du banal sa passion naïve de la nature, son goût du plein air, le charme intime des choses extérieures, des prés, des champs, des ciels, des bocages et des ruisseaux. Et, chose curieuse et qui se renouvellera dans notre siècle, le paysage français, d'italien qu'il était et qu'il redeviendra, brusquement et pour un temps, avec l'école de David, prend ses racines dans quelques ateliers perdus de la grande ville ; oui, le paysage français est vraiment le paysage parisien, expression du sentiment profond et personnel de quelques menus peintres et dessinateurs regardés souvent fort à la légère par les adjugeurs attitrés de renommées. Les petits maîtres et non des pires, et les seuls quasiment dont on se souviendra, seront Lantara, l'amateur Lempereur, Moreau l'aîné, Michel ; de même que Th. Rousseau, Corot, Diaz et Daubigny, Millet, P. Huet, nos sincères Parisiens si longtemps honnis survivront à Valenciennes et à Michallon, voire à Aligny, après tout dignes d'estime véritable.

Je ne dresserai pas une liste nouvelle de nos Poussin, et de nos Claude, et de nos Vandermeulen, et de nos Boucher, et de nos Jos. Vernet le méditerranéen, dont nous pouvons montrer jusqu'à la dernière trace, jusqu'à nos quatre vues d'Italie de son élève toulon-

nais le chevalier Volaire. J'aurais voulu pourtant que nos lecteurs se missent en mémoire l'un de nos Claude, ne fût-ce que celui aux riches colonnades antiques, entre les ruines duquel passe, en second plan, Tobie et l'ange, étrange dessin composé en manière de tableau et que Michel Habersetzer avait rapporté de Salins dans le Jura. Mais aujourd'hui, dans notre momenclature, allons droit à Lantara, le bonhomme au nom populaire, demeuré cher aux cabarets.

Lantara : — Dessin signé, daté de 1776 : paysage, une ville à droite au bord d'une rivière qui serpente du fond de l'horizon, jusqu'au premier plan ; à gauche à l'horizon, les tours d'un château sur une colline. Au crayon noir, reh. de blanc sur papier bleu. — Paysage : à gauche sur des rochers, les ruines d'un château fort ; à droite, un fleuve sur lequel se voient des bateaux, et à l'horizon une ville abritée par une montagne. Au crayon noir, signé et daté. — Un orage : à droite, un village avec son clocher; un château ; au fond une montagne surmontée de quelques maisons ; la foudre tombe à l'horizon sur une ville ; au premier plan à gauche, un chêne dont les branches sont brisées. Au crayon noir, reh. de blanc sur papier bleu. Vente Guichardot. — Deux dessins sur la même monture : 1° une ferme à droite, vaste étendue à gauche. — 2° une maison de campagne à gauche avec porte donnant sur le parc. Signé : *Lantara, 1756*. Vente Guichardot.

Lempereur (J.-B. Denis), né à Paris en 1726, dessinateur amateur, et connaisseur assez éprouvé en matière d'art pour que le roi lui confiât, lors de la vente de Mariette, la mission de choisir et d'acquérir pour son cabinet les meilleurs dessins du célèbre collectionneur. — Vue de la cour rustique du *Moulin joli près Colombe*. A la sanguine. Le *Moulin joli* était, on le sait, la retraite amoureuse du riche amateur Watelet et de sa maîtresse, la Marguerite Lecomte. — Les bords d'une petite rivière, verdoyants et plantés de saules penchés sur le ruisseau ; au fond, brouillard du matin ; à la plume, lavé d'aquarelle et reh. de blanc sur papier bleuâtre. Signé *Lempereur F. 1771*. Sur une étude du même motif que j'ai vue chez Rapilly, étaient écrits d'une plume du temps, — celle de Lempereur sans doute, — ces mots : « *Dans le parc de Levainville* ». — Lisière d'un bois : effet matinal ; vers la gauche, un chasseur sort à demi du fourré. A la pierre noire, rehaussé de blanc sur papier gris. C'est le premier dessin que j'aie acquis de

Lempereur ; je l'avais tout d'abord attribué à Oudry. — Chemin serpentant dans une campagne ; au milieu, un bouquet de trois grands arbres. A la plume, lavé de bistre avec quelques touches d'aquarelle et de blanc sur papier bleuâtre.

L.-J. Desprez, peintre et architecte. J'ai déjà parlé de lui à propos des dessins d'artistes français à l'étranger. Je voudrais du moins citer ici, au paragraphe de nos plus fins paysagistes du XVIIIe siècle, sa *Vue de la place du Marché à Catane, dessinée par Desprez architecte et pensionnaire du Roi à l'Académie de France à Rome, — gravée par Berthault, terminée par de Ghendt.* C'est l'une des jolies aquarelles dessinées par Desprez pour le *Voyage de Naples et de Sicile,* publié par l'abbé de Saint-Non. Collect. Chanlaire.

L. Moreau l'aîné : — Paysage à la gouache sur vélin : maisonnette entourée d'arbres, au bord de la mer, dont on aperçoit à l'horizon la ligne azurée ; un chemin qui se dirige vers le rivage, longe les murs de l'habitation. Vente V., de Saint-Pétersbourg, 9 janvier 1872.

De P.-A. de Machy, l'élève de Servandoni, et qui nous a conservé le souvenir de tant de monuments parisiens de son siècle : — Une écurie, un cellier et un grenier à foin dans les ruines d'un monument antique ; un paysan, rentrant avec ses chevaux, ouvre la porte gigantesque de l'écurie. A la plume, lavé de bistre. Coll. Damery et Chanlaire.

Demarne : — Superbe étude de bouleaux et autres troncs d'arbres. A l'aquarelle. Acheté du restaurateur d'antiquités près Notre-Dame. — Départ d'un convoi de troupes, esquisse au crayon et au bistre ; quelques chevaux et personnages au premier plan semblent repris à la plume par Swebach.

Nicolle : — Deux dessins sur la même monture : 1° un escalier dans une bourgade romaine. *Rome, 1808.* A la sépia. Coll. d'Henneville. — 2° Vue des Tuileries, prise du quai Voltaire. A la sépia.

Michel : — Site des environs de Paris : un cavalier s'arrête, à droite, à la porte d'une maison touchant à l'entrée d'un parc. Au crayon noir, rehaussé d'aquarelle. — Au verso, à droite, une route plantée d'arbres ; au fond, une ligne d'habitations entrecoupée d'arbres. Au crayon noir, rehaussé d'aquarelle. — Place d'un village des environs de Paris. — Au verso, vue d'une plaine aboutissant à un autre village. Au crayon noir, rehaussé de touches d'aquarelle. — Petit temple à l'antique, entouré de bosquets, et

derrière lequel se dresse une pyramide. Signé : *Michel, 1777*. A la plume et à l'aquarelle ; mais la plume en est si fine et si légère qu'il serait étrange et curieux que ce petit dessin mignon fût du même paysagiste qui s'était acquis dans sa vieillesse un faire naïf et simple digne des plus grands Hollandais. — Étude de paysage : au premier plan, une rivière dans les bords de laquelle sont creusées des portes de carrière ; à gauche, un pont ; sur le plateau du rivage, les baraques d'un chantier de bois. — Au verso, un moulin à vent. A la plume et au crayon, lavé d'encre et d'aquarelle. Acheté chez Charles Le Blanc.

De Prévost (J.-L.), né vers 1739, sept études de fleurs coloriées à la gouache. Ne pourraient-elles pas aussi bien être attribuées au fils qu'au père ?

Michallon : — Vue de la Villa Médicis, de la Trinité-du-Mont et d'une partie du Vatican, prise de la fenêtre de l'un des pavillon de la Villa Médicis. A la mine de plomb. Signé : *Michalon Roma 1819*. Vente Ach. Baudin. — Attelage de dix buffles, conduit par des paysans de la campagne de Rome. A la mine de plomb.

Le XVIII[e] siècle est l'âge d'or de la vignette. Ceux qui y sont habiles et s'y sont fait un renom marchent les égaux des peintres les plus savants, car eux-mêmes ne sont point gens de peu de savoir, et ils ont d'enfance étudié sous les bons maîtres. Aussi, survivant dans les générations aux peintres à grandes palettes, sauront-ils garder un double prestige : l'un sur les éternels fauteurs d'imaginations gracieuses et vivantes, puisqu'eux-mêmes par leur métier sont hommes d'abondante invention, et traducteurs fidèles des modes de l'esprit en chaque époque ; leur autre prestige, plus durable encore, s'exercera sur le monde infiniment varié des bibliophiles de tous les siècles ; car un livre recherché ne va pas sans vignettes, et, comme je l'ai dit, les vignettes du XVIII[e] siècle sont les vignettes maîtresses dans leur genre, et seules donnant désormais leur vrai prix, leur gros prix aux livres de leur époque.

Charles Eisen, dessinateur et peintre, maître à dessiner de la marquise de Pompadour : — Le Concert : dans l'intérieur d'une chambre élégante, une femme assise joue de l'épinette ; à droite, un homme assis joue du violoncelle ; un autre debout les accompagne avec la flûte ; à gauche, près de la jeune femme qui sem-

ble chanter, un enfant joue à terre avec un petit chien. A la pierre noire, lavé et rehaussé de blanc, sur papier bleu. Ce dessin est signé à droite : *Eissen 1744*. Eisen était né à Paris en 1721. Ce serait donc là une œuvre charmante d'un jeune dessinateur de 23 ans. — Scène dans un jardin : sur le premier plan à gauche, une dame assise regarde un perroquet que lui présente un personnage appuyant sa main gauche sur une cage ouverte ; un singe devant la cage, et à droite un groupe d'autres figures. Au crayon noir, rehaussé de blanc, sur papier gris. Coll. Aussant ; sous le nom certainement erroné d'Eisen père. — Trois croquis de vignettes, à la mine de plomb, sur la même monture. Ont appartenu à MM. de Goncourt. — Autre petit dessin mythologique pour illustration : Vénus fouettant l'amour. A la mine de plomb.

A propos des artistes lyonnais, j'avais cité le vignettiste Ferdinand Delamonce, et sur Gravelot il faut lire les Goncourt. De celui-ci mon meilleur lot se compose de : —Quatre vignettes sur deux montures, pour le roman de *Tom Jones*, gravées par Chedel, Aveline, Pasquier, Fessard et Lafosse. A la plume et à la mine de plomb estompée. Ces quatre dessins m'ont été donnés par M. Fréd. Reiset. — Femme assise, costume anglais, vue de profil et tourné vers la droite. A l'estompe, rehaussé de blanc. Coll. Andréossy. — Carte du Haut-Dauphiné et de la frontière de Savoie et de Piémont : titre avec figures allégoriques représentant un fleuve et trois rivières ; d'autres personnages tiennent les attributs de la géographie. A la plume et lavé de bistre. L'estampe de Lemire d'après ce dessin est signée : *H. Gravelot inv. et del. — Noël Le Mire f. 1758*. M'a été donnée par mon ami de collège Tanera, le libraire militaire.

Nous avons 35 dessins de l'universel Cochin, — C.-N. Cochin le fils, le plus intarissable et correct de nos vignettistes et compositeurs en tous genres, portraitistes, graveurs, voire des écrivains d'art de son temps : — Deux dessins sur la même monture : 1° Portrait de vieille dame à mi-corps. Signé et daté de 1782; 2° Portrait d'homme lui faisant pendant et daté de 1783. Au crayon noir estompé. Coll. du commandant Robert, de Versailles. — Frontispice pour un armorial : une Renommée, couronnant la composition, tient une banderolle sur laquelle on lit *Armorial ;* au centre, une figure personnifiant la Noblesse ; elle est entourée de personsages représentant les divers états qui peuvent conférer la qualité

nobiliaire; ils foulent à leurs pieds l'Envie et les autres crimes. Au crayon noir et à la sanguine. Collection Aussant. — Mettons à part une trentaine de dessins de Cochin, au crayon noir et mis au carreau, sujets tirés de Térence, etc., ils avaient été achetés par moi chez Michel qui les avait acquis en bloc de l'un des descendants de Cochin ; tous ceux-ci sont des premières pensées pour ses compositions destinées à la gravure. Leur exécution est plus libre et beaucoup plus magistrale que celle à laquelle nous ont habitués des dessins terminés que l'on rencontre le plus souvent de sa main. Ces croquis et ces études sont tout de bon d'un artiste, j'allais dire d'un peintre, et donnent la véritable mesure, la haute valeur de Cochin : après quatre dessins pour une édition de Térence, les *Adelphes*, le *Heautontimorumenos*, *l'Andrienne*, — six pour la *Jérusalem délivrée*, dont l'un porte cette note de la main de Cochin : « Comme madame a désiré que la tête de Sophronie et d'Olinda éprouvassent quelque changement, ne les trouvant pas assez agréables à son gré, j'ai fait à part ces deux têtes qui se trouveront à leur place en plaçant bien le trait sur les quatre angles du quarré. Voilà tout ce que j'ay pu faire » ; — deux pour le *Télémaque*, un pour une tragédie de Du Belley, — un autre relatif aux costumes des personnages comiques du répertoire de Molière ; — en voici trois pour des projets de monuments à la gloire du Roi et de la Reine, avec figures symboliques groupées au pied d'un obélisque ; — un autre d'après Jouvenet, le saint Simon montant au ciel, soutenu par des anges, l'un des pendantifs des Invalides. — Quoi encore ? des projets d'encadrement de portraits ; — sept sujets tirés de l'*Iconographie* publiée par Cochin et Gravelot, compositions symboliques, groupes de figures allégoriques à l'usage des artistes ; — la toilette de Vénus ; — une « vignette pour le traité des montres marines pour le Roy, in-4° Paris, 1775. Elle a été gravée par Choffard en 1775 ». etc., etc. — Un chasseur agenouillé délivre une jeune femme nue, qu'un Satyre qui s'enfuit avait liée à un arbre, près d'une fontaine. C'est, je pense, le sujet d'Amynthe délivrant Sylvie, qu'avait traité Boucher, d'après le poème du Tasse. A la mine de plomb et à la plume. Acquis de M. Chanlaire, par échange. — Un ange agenouillé en prière, au milieu d'un paysage. A la sanguine.

C.-P. Marillier (1744-1808) : — Orphée assis dans une grotte, la main droite appuyée sur sa lyre ; des femmes, des hommes,

des enfants, divers animaux féroces l'entourent et semblent charmés en l'écoutant. A la mine de plomb. Signé *C. P. Marillier 1773*. Acheté à Lyon chez Vaganay.

Jac-Ph. Le Bas, un Parisien qui, dans sa longue vie, de 1707 à 1783, a formé les plus nombreux élèves groupés gaiement dans son atelier et qui, sous sa gouverne, gravèrent les Téniers, les Claude, les P. Botter, les Vernet, les Chardin, les Greuze, les Moreau de toute sorte; mais, si nul n'a plus adroitement traduit les jolis maîtres de Flandre et de Hollande, nul n'a de son propre crayon inventé librement plus gracieuses compositions dans le goût des mignons héritiers des bergerades de Boucher : — Au premier plan d'un paysage est assise une mère entourée de ses trois enfants ; à droite, un petit berger gardant ses troupeaux et ses chèvres ; au second plan à droite, une bergère qui s'éloigne. A la mine de plomb sur vélin. 1re vente Defer. — Sujet pastoral : deux jeunes femmes et deux enfants ; groupes de bergers et bergères dans un paysage. Au crayon noir. — Scène familière : une femme assise au pied d'un arbre, en avant d'un jardin ; elle tient d'une main une pièce de gibier, de l'autre caresse un chien ; un chasseur est assis à ses pieds, un enfant debout près d'elle ; à gauche arrive un piqueur tenant un chien en laisse et portant un animal sous son bras ; il est suivi d'une dame à cheval portant un parasol. A la mine de plomb. — Une bergère debout reçoit les conseils de l'Amour ; près d'elle à droite, son berger endormi dans un paysage. Contre-épreuve reprise à la mine de plomb, par l'artiste. Collection Aussant.

Gabriel de Saint-Aubin, l'adorable petit dessinateur et peintre, élève de Jeaurat, Colin de Vermont et Boucher, et frère de l'habile Augustin de Saint-Aubin : — Deux dessins sur la même monture : 1° Croquis pour une Nativité de la Vierge, « *pour Vernon dans le Vexin Normand* », et les dimensions de la peinture projetée sont 5 p. 4, sur 4 p. 4 ; — 2° des femmes offrant leurs vœux à la statue de l'Amour. — Le premier dessin est au crayon noir un peu estompé ; le deuxième au crayon et à la sépia. — Deux dessins sur la même monture : 1° le Jugement dernier, à la plume et à l'aquarelle. « Composé par Gabriel de Saint-Aubin, le 4 janvier 1762, au lit », et par derrière la longue explication suivante : « J'ai placé le Père Éternel et Jésus-Christ à la même hauteur pour donner une idée de leur égalité, et le Saint-Esprit, procédant du

Père et du Fils au milieu d'eux. Jésus-Christ assis à la droite du Père et à la sienne la Sainte-Vierge, saint Jean-Baptiste, saint Pierre, saint Paul et tous les saints. De l'autre côté des concerts d'anges, toutes les hiérarchies et Michel Archange. Au-dessous de la Sainte-Trinité un ange tient la balance et le livre de la vie avec les sept sceaux ouverts; plus bas un groupe de quatre anges s'élance vers les quatre parties du monde pour appeler tous les hommes au Jugement universel. A droite sont les justes en petit nombre, selon le sentiment de saint Prosper; à gauche une foule de réprouvés et Satan lui-même les précipitant dans l'abîme des flammes éternelles ». N'est-ce pas là, entre nous, l'étrange et mystique rêverie d'un artiste dont plus d'une fois le cerveau très répandu en tous sens eût inquiété les savants modernes? — 2° dessin des deux beaux émaux du Christ en croix et de la Résurrection, avec les portraits de François Ier et d'Henri II. Ils sont aujourd'hui conservés au musée du Louvre. Saint-Aubin a pris soin d'en copier fidèlement tous les médaillons et toutes les inscriptions et la signature : « Léonard Limosin émailleur et peintre de la chambre du roi 1553 ». Il ajoute en bas cette note curieuse : « fort écaillés en 1767. et dessiné le 14 juin ». Au crayon, repassé presque partout à la plume. — Deux croquis, sur la même feuille, de traîneaux à forme fantastique, dans lesquels une jeune femme est assise, et qui sont conduits l'un par un vieillard à surtout chamarré, l'autre par un jeune groom. Aquarelle signée et datée de 1778. — Une jeune femme montée sur une table et s'apprêtant à accrocher un rideau, remet son enfant entre les bras d'une jeune fille. A la sanguine. Vente Dauzats. — Intéressant croquis représantant l'exposition de 1755 : les curieux regardent les tableaux posés sur des chevalets ; derrière le premier, qui est de De Troy, se tient un gardien dont l'épée est suspendue à un baudrier. A la plume et à l'encre. — Au bas de la page, un mendiant et un cavalier avec une jeune dame. A la plume et à l'encre rouge. — Au verso, deux croquis de scènes de théâtre : 1° « la Comédie sur les toits, 1755 ». A la sanguine ; — 2° « Entrée de Pétrarque ; caractère de l'Amour ». Paysages, décors de théâtre, un chanteur costume Louis XIII, sur le premier plan à droite. A la plume. — Deux dessins sur la même monture ; sujets de l'histoire romaine : l'un représente Hersilie se jetant entre Romulus et Tatius ; l'autre la *Disparition de Romulus*. Au pinceau, lavé d'encre, avec crayons divers.

Augustin de Saint-Aubin : — Portrait de la princesse de Lamballe, vue de profil et tournée vers la droite. A l'estompe, retouché de sanguine. M'a été donné sous ce titre par Poulet-Malassis.

J.-M. Moreau le jeune : — Un guerrier blessé à mort et dont l'épée et l'armure sont jetées à terre au pied du lit sur lequel il est étendu : sa jeune femme assise près de lui soutient sa tête et se tord dans le désespoir ; deux jeunes suivantes s'empressent de la secourir, et celle de droite se retourne pour appeler du secours. A la plume, lavé de bistre. Signé *J. M. Moreau le jeune 1769*. Dessin très important et du plus beau faire de sa première manière. — Série de huit dessins sur deux montures, 4 par 4, représentant les divers épisodes d'un voyage à Londres, exécuté sans doute par Moreau lui-même et un de ses amis. A la plume, lavé d'encre de Chine et de la plus coquette manière de Moreau. En voici les titres : sur la première monture : 1° *Route du Vaudreuil à Rouen sur les Masettes* ; 2° *Ils saluent la mer* ; 3° *Adieux et embarquement* ; 4° *Ils passent la nuit à fond de calle.* — Sur la seconde monture : 5° *Débarquement en Angleterre* ; 6° *Route de Londres* ; 7° *Vue de la Tamise* ; 8° *Ils manquent essentiellement à deux dames.* — D'autres dessins de la même suite avaient déjà été dispersés avant que je ne misse la main sur ceux-ci chez Michel.

(*A suivre.*) PH. DE CHENNEVIÈRES.




ELIE DELAUNAY.
PEINTRE.
CHAPLAIN



ÉLIE DELAUNAY[1]



n des caractères de l'art français, — dans le domaine de la peinture notamment, — c'est la mobilité de sa physionomie, ou plutôt la souplesse de son génie même. Et ce n'est pas toujours à des époques successives que les innovations se produisent ou que les tentatives opposées réussissent : c'est quelquefois aux mêmes heures et sous les yeux du même public. Dans notre siècle, par exemple, dans ce siècle si fécond en grands talents, mais en talents le plus souvent indépendants les uns des autres, n'a-t-on pas vu, sous le règne même de David, apparaître côte à côte les tableaux contemporains et pourtant si diversement inspirés de Gros et de Prudhon, un peu plus tard ceux d'Ingres et de Delacroix, plus tard encore ceux de Decamps et de Meissonier ?

Certes, les noms qui viennent d'être rappelés et auxquels on pourrait à bon droit en ajouter d'autres, démontrent assez la simultanéité des efforts tentés en sens contraires par les principaux représentants en France de la peinture moderne. Mais, quel-

[1] Notice sur la vie et les œuvres de M. Élie Delaunay, membre de l'Académie des Beaux-Arts, lue par M. le Comte Henri Delaborde, secrétaire perpétuel, dans la séance publique annuelle de l'Académie.

que significatifs qu'ils puissent être, ces noms suffiraient-ils pour consacrer le souvenir de tous les mouvements provoqués ou confirmés dans notre école, de tous les progrès accomplis de notre temps ? A côté des plus hardis promoteurs des réformes, n'est-il pas au moins juste d'honorer aussi ceux qui en ont assuré les bienfaits par une habile conciliation dans leurs propres œuvres entre les doctrines nouvelles, si absolues qu'elles fussent ou qu'elles parussent être, et l'autorité impérissable des grands exemples du passé ?

Avec moins d'éclat sans doute que Paul Baudry, mais peut-être avec des titres d'une égale valeur au fond, M. Élie Delaunay a figuré au premier rang parmi ces peintres initiateurs à leur manière, qui trouvèrent, à force de clairvoyance éclectique, le secret de rajeunir, eux aussi, l'art national et de profiter des conquêtes d'autrui dans tous les âges, sans rien sacrifier pour cela de leurs privilèges personnels. Indirectement issu de l'école d'Ingres, en raison des enseignements que lui avait transmis Hippolyte Flandrin, — Delaunay, successeur de Baudry et prédécesseur d'Henri Regnault à l'Académie de France à Rome, — plus tard, après son retour en France, appelé à participer à la décoration de plusieurs grands édifices publics, — Delaunay semble, dans ses tableaux et dans ses peintures monumentales, résumer les plus légitimes aspirations de la pensée moderne, en même temps que les plus heureuses variations de la technique formulées avant lui ou autour de lui. N'eût-il d'ailleurs laissé que les portraits dont quelques-uns seulement ont jusqu'à présent figuré aux expositions publiques, de telles œuvres suffiraient pour marquer la place d'élite qu'il mérite d'occuper, et pour caractériser un talent aussi décidément hostile à toutes les routines que prudent et judicieux dans son zèle à la recherche de tous les progrès.

Quoi de plus facilement explicable dès lors que l'épanouissement, un peu lent à se produire, de ce talent procédant surtout des méditations studieuses et de l'expérience, et même quoi de moins surprenant que l'époque relativement tardive où il avait commencé à se révéler ? Contrairement à la précocité ordinaire des peintres promis à la célébrité, Delaunay n'avait pas moins de vingt-huit ans lorsqu'il fit, à proprement parler, ses premières preuves publiques, c'est-à-dire lorsqu'il obtint, en 1856, le grand prix de Rome. Jusque-là tout s'était borné pour lui à des encourage-

ments reçus à huis clos dans l'atelier de Flandrin, à Paris [1], ou aux témoignages d'une approbation un peu complaisante peut-être que lui avaient valus, à Nantes où il était né et où il revenait séjourner pendant quelques mois chaque année, certains portraits de famille, incomplètement significatifs encore, ou certains essais de peinture religieuse, dont un petit retable conservé dans l'église de Saint-Nicolas fournirait entre autres un spécimen.

Était-ce donc que cette stérilité apparente, que ces retards apportés au développement extérieur d'un rare talent, eussent en réalité pour cause une lutte quotidienne contre les difficultés matérielles de la vie ou contre d'opiniâtres préventions sous le toit domestique ? Nullement. Plus heureux en cela que tant d'autres parmi ses devanciers ou ses contemporains, Delaunay n'avait rencontré d'obstacle à sa vocation ni dans l'exiguité des ressources dont ses parents pouvaient disposer en sa faveur, ni dans leurs méfiances personnelles quant à la profession qu'il avait choisie. Les seuls empêchements qui l'arrêtassent alors étaient, à vrai dire, de son fait. Ils provenaient de son exigence envers lui-même, de la patience désintéressée, de l'indifférence, si l'on veut, au point de vue mondain, avec laquelle il attendait son heure, tout en travaillant énergiquement d'ailleurs, tout en se gardant aussi bien d'un ralentissement dans ses secrets efforts que de la moindre avance banale ou prématurée au succès. Enfin lorsque, cette heure étant venue, Delaunay partit pour l'Italie, peut-être le sentiment qu'il éprouvait était-il moins l'orgueil de sa récente victoire qu'une joie mélangée d'inquiétude à la pensée des enseignements suprêmes qu'il allait chercher ; peut-être la certitude de se trouver bientôt en face des plus grands exemples de l'art compliquait-elle le bonheur qu'il aurait à les interroger, de quelque crainte préconçue sur le profit pratique qu'il serait capable d'en tirer.

Toujours est-il que, une fois arrivé à Rome, le nouveau pensionnaire ne laissa pas, pendant un certain temps, d'y faire à la contemplation pure une part beaucoup plus large qu'à l'exploitation active de ses propres ressources. Qui sait même si, sans

[1] Il convient d'ajouter au nom d'Hippolyte Flandrin celui d'un autre ancien élève d'Ingres, M. Louis Lamothe, et, pour une époque antérieure, le nom de M. Sotta, qui avait été, à Nantes, le maître d'Élie Delaunay. Un témoignage d'ailleurs subsiste de l'affectueux souvenir que jusqu'à la fin Delaunay garda de son premier professeur : c'est le beau portrait du fils de celui-ci, M. l'abbé Sotta, que Delaunay peignit dans une des dernières années de sa vie et qui fut exposé à Paris, en 1889.

force pour ainsi dire contre l'excès de sa modestie, il ne songea pas à se réfugier indéfiniment dans les voluptés de l'admiration oisive, pour échapper, en ce qui le concernait lui-même, aux périls à venir ou aux mécomptes ? Un propos qu'il tint à cette époque, et qui m'a été rapporté par un intime compagnon de sa vie, tendrait au moins à le faire supposer : « Le mieux, disait-il un jour après une de ses visites presque quotidiennes aux *Stanze* et à la *Chapelle Sixtine*, le mieux comme le plus sûr pour moi ne serait-il pas de jouir des incomparables beautés qui m'entourent, sans arrière-pensée d'ambition personnelle, sans le souci d'entreprises à tenter à mes propres risques ? »

Fort heureusement pour lui et pour nous, Delaunay ne tarda pas à renoncer à ces rêves d'abnégation à outrance, à cette sorte de *quiétisme* en matière esthétique, renouvelé de celui qui, dans un autre ordre de sentiments et d'idées, avait pu séduire, au XVII[e] siècle, l'âme indolente de quelques mystiques. Revenu pour jamais de ses illusions sur l'efficacité de la foi sans les œuvres, il se remit résolument au travail, et l'exactitude qu'il apporta jusqu'à la fin dans l'accomplissement de ses obligations réglementaires prouve assez que, si spéculatif qu'il eût été d'abord, son amour de l'art était devenu à Rome fécond en résultats positifs. Quant à la valeur de ces résultats mêmes, quant aux mérites particuliers des *envois* successivement soumis par Delaunay à l'examen de l'Académie, le tout ressort des termes dans lesquels les *Rapports* officiels de la Compagnie constatent, tantôt « le charme » que respire, le « parfum d'Italie » qu'exhale une scène toute idyllique, la *Leçon de flûte*, tantôt « la très belle qualité de ton, la noblesse ou l'énergie profonde des figures », dans un « ouvrage d'un sentiment et d'un caractère élevés » : le *Serment de Brutus devant le cadavre de Lucrèce.*

De ces deux œuvres si diversement expressives, l'une se voit aujourd'hui au musée de Tours, l'autre au musée de Nantes ; mais, parmi toutes celles que Delaunay avait envoyées de Rome, elles sont presque les seules qu'il n'ait pas volontairement soustraites aux regards du public après la clôture de l'exposition obligatoire qui en avait été faite pendant quelques jours à Paris. C'est ainsi qu'une remarquable figure d'étude inspirée par une fable de La Fontaine, — *la Colombe et la Fourmi*, — qu'une autre toile représentant avec une grâce élégiaque la *Nymphe Hespérie et*

Æsacus, — rentrèrent pour n'en plus sortir dans l'atelier du peintre, où celui-ci en multiplia jusqu'à la fin de sa vie des variantes sans qu'aucune d'elles ait pu le décider à un choix définitif.

Telles que Delaunay les avait primitivement conçues et exécutées, les deux œuvres n'en demeurent pas moins, — la seconde surtout, — des plus méritoires en elles-mêmes. Au point de vue proprement pittoresque, le groupe que forment Hespérie étendue sur le sol où elle succombe et le fils de Priam agenouillé auprès du chaste corps de la nymphe qui avait fui devant sa poursuite, les lignes sobres du paysage, la fine discrétion du coloris et l'élégance du dessin, tout ici atteste une science de la composition déjà profonde et une habileté dans l'exécution déjà presque consommée. Quant à l'élévation et à la pureté du style, elles résultent sans doute d'un vif sentiment de l'antique, mais de l'antique compris et interprété à la manière d'André Chénier, c'est-à-dire, — toute proportion gardée d'ailleurs, — avec quelque chose du goût et des instincts, si modernes au fond, du noble poète. D'où vient donc, sinon d'une singulière rigueur envers soi-même, l'espèce de désaveu que Delaunay croyait devoir infliger à une œuvre dont tout autre à sa place se fût avec raison enorgueilli ? Il n'a pas fallu moins que la mort de l'auteur pour que ce charmant ouvrage fût rendu à la lumière : mais maintenant qu'il fait partie d'une collection ouverte au moins à quelques privilégiés [1], il est devenu possible d'en apprécier directement la valeur et de le venger de la longue obscurité, où, depuis sa première apparition, il avait été enseveli.

Ce tourment d'un esprit avide de la perfection à tout prix, ce besoin anxieux de renouvellement dans les efforts pour arriver à la pleine possession de l'idéal une fois entrevu, Delaunay d'ailleurs les a éprouvés à toutes les époques et en face de toutes ses productions, même de celles qui auraient pu le mieux rassurer sa conscience et justifier à ses yeux les suffrages d'abord obtenus. N'a-t-il pas cru nécessaire par exemple de reviser après un premier succès et de rééditer avec de notables modifications une de ses compositions les plus importantes et les plus justement estimées, — cette *Communion des Apôtres* qui, à l'exposition de 1865, avait commencé d'accréditer auprès du public un talent apprécié jusqu'alors seulement par quelques bons juges ? Peut-être, il est vrai, les

[1] Collection Carl Jacobsen, à Copenhague.

différences dans l'aspect que présentent ces deux exemplaires d'une même scène ne résultent-elles pas uniquement de changements survenus dans les intentions intimes du peintre ; peut-être s'expliqueraient-elles aussi, par les places très dissemblables que les deux toiles devaient occuper. L'une, la première en date,— celle qui est conservée aujourd'hui au musée du Luxembourg, — pouvait être opportunément traitée d'un bout à l'autre avec l'emploi de tons soutenus, un peu sombres même, et cela en raison de la lumière qui ne lui ferait pas défaut dans une galerie ; de là cette harmonie savamment assourdie entre les diverses parties de la scène dont elle enveloppe l'ensemble et fait pressentir le caractère mystérieux. Il en allait tout autrement des conditions matérielles où se trouverait la seconde toile destinée à la cathédrale de Nantes. Ici, l'obscurité relative du lieu aurait rendu presque invisible une reproduction textuelle du tableau que l'on possède à Paris, et c'est pourquoi certaines réformes dans l'effet primitif pouvaient être utilement opérées. En tout cas, à ne considérer la double représentation de la *Communion des Apôtres* qu'au point de vue de l'invention même et du style, on y trouvera un témoignage caractéristique des qualités propres au peintre, de cette délicatesse sans maigreur du sentiment et, en même temps, de cette énergie sans fracas dont les œuvres qui allaient suivre devaient fournir des preuves plus concluantes encore ; témoin ce tableau si violemment lugubre par le sujet et si scrupuleusement châtié dans les formes, — *la Peste à Rome*,— qui parut au Salon de 1869 et dont Delaunay avait déjà envoyé une admirable esquisse alors qu'il était encore pensionnaire à la Villa Médicis. Placé peu après au musée du Luxembourg, le tableau n'a pas cessé depuis lors d'intéresser les regards et d'émouvoir l'âme de la foule plus vivement peut-être qu'aucune autre œuvre due à la même main.

Certes, bien des peintres avant Delaunay avaient traité des sujets analogues à celui qu'il abordait il y a une trentaine d'années ; mais la plupart d'entre eux, en prenant la peste pour thème, n'avaient entendu mettre sous les yeux du spectateur qu'une image toute physique des ravages causés par le fléau,qu'un assemblage de corps, les uns en proie à la souffrance, les autres n'étant déjà plus que des cadavres. Sans amoindrir la vraisemblance nécessaire de la scène, Delaunay a su lui donner une signification tragique moins étroitement liée à la transcription littérale

de la réalité : et cela, avec des moyens relativement restreints, avec dix ou douze figures tout au plus, éparses sur une place qu'entourent quelques somptueux monuments de la Rome antique, ou dans le désert d'une rue bordée de maisons aux portes closes. Au premier plan, un ange, ministre des arrêts divins, indique à la Mort la demeure où elle doit pénétrer et dont la sinistre visiteuse s'empresse de forcer l'entrée d'un coup d'épieu irrésistible ; tandis que, au seuil de cette demeure où se cachent des vivants pour quelques instants encore, un jeune garçon à la face livide, presque cadavérique déjà, frissonne sous les haillons qui tout à l'heure lui serviront de linceul, et que, auprès de lui, une femme, sa mère peut-être, le poing tendu vers une statue d'Esculape au pied de laquelle elle est tombée, maudit le dieu sourd à ses supplications. Enfin, du côté opposé, au sommet d'une rampe dont les premiers degrés disparaissent derrière des mourants ou des fuyards, quelques chrétiens sortent d'une basilique, et, s'avançant processionnellement, semblent apporter la résignation, sinon l'espérance, dans cette atmosphère de désolation.

Le tableau de la *Peste à Rome* marque dans la carrière de Delaunay le moment précis où son talent en pleine maturité, en pleine possession de ses ressources naturelles ou acquises, n'aura plus désormais qu'à choisir entre les tâches qui lui seront proposées et à mettre à profit les occasions. Celles-ci d'ailleurs vinrent bientôt et de plus d'un côté. Avant la fin du second Empire et dans le cours des années qui suivirent, Delaunay eut à s'occuper presque coup sur coup, parfois même simultanément, des entreprises les plus variées : — vastes peintures décoratives, à Compiègne dans le théâtre du palais, — à Paris dans une annexe du grand foyer de l'Opéra, dans les églises de la Trinité et de Saint-François-Xavier ou dans la grande salle du Conseil d'État, importants tableaux de chevalet sur des sujets mythologiques ou bibliques, comme la *Diane* du Luxembourg, l'*Ixion* ou le jeune *David* du musée de Nantes, etc., sans compter les travaux de divers genres auxquels il consacrait, chaque année, le séjour plus ou moins long qu'il allait faire dans sa ville natale. C'est ainsi que, peu après son retour de Rome, il avait décoré à Nantes la chapelle du couvent de la Visitation ; que, un peu plus tard, d'autres peintures religieuses avaient été exécutées par lui sur les murs de l'église Saint-Nicolas et que, plus tard encore, il était revenu

travailler auprès des siens, après avoir, à Paris, pendant le siège, rempli jusqu'au bout son double devoir de citoyen et de soldat.

Quelque différentes par les sujets, par les formes, par les procédés techniques même, que puissent être les œuvres de Delaunay postérieures à l'époque où avait paru son tableau de la *Peste à Rome,* toutes néanmoins ont cela de commun qu'elles expriment chez celui qui les a faites une recherche, consciencieuse jusqu'au scrupule, des conditions particulières à chaque tâche : une crainte de la banalité égale à l'aversion pour l'originalité qui s'affiche, en un mot un rare sentiment de la mesure en toutes choses et, jusque dans la virtuosité de l'exécution, la fermeté d'un esprit qui s'observe de près et qui calcule. Quoi de plus savamment pondéré par exemple que les lignes de la figure même et du poétique paysage qui lui sert de fond dans cette *Diane* que je mentionnais tout à l'heure ? Et quelle solidité sans lourdeur du coloris, quel habile mélange de grâce fière et de souplesse épurée dans le dessin ! Quelle chaste image enfin de la beauté idéale là où tant d'autres se fussent contentés de représenter une femme sous une étiquette mythologique ! Dans un ordre différent de sentiments et de sujets, quoi de plus pathétiquement expressif que cette partie des peintures de l'Opéra où l'on voit l'ombre d'Eurydice entraînée, pour remonter vers la vie, par celui qui l'a reconquise sur les Enfers et qui maintenant précipite sa marche, comme pour hâter le moment, d'ailleurs irrémissiblement perdu d'avance, où il aura subi sans faiblir son angoissante épreuve ?

Combien d'autres témoignages ne pourrait-on pas citer des ressources que, moitié dans le souvenir de ses fortes études, moitié dans ses facultés innées, Delaunay trouvait pour mener à bonne fin les entreprises les plus diverses, parfois même les moins favorables en apparence à l'inspiration. Ainsi, lorsque, il y a une vingtaine d'années, il fut chargé de décorer de peintures la grande salle du Conseil d'État au Palais-Royal, le programme à remplir n'était pas, on en conviendra, de ceux qui peuvent le plus naturellement exciter la verve d'un peintre. Il s'agissait tout uniment de symboliser nos divers ministères ; et cela dans douze compartiments de forme oblongue et échancrée, au-dessous des voussures d'un plafond, c'est-à-dire, — vu l'exiguïté relative de chaque champ, — sans d'autres éléments de composition qu'une figure et quelques accessoires, pour définir le

genre d'affaires ressortissant à tel ou tel département. En outre, nul moyen ici de racheter l'indigence des données par le charme ou l'opulence du coloris, puisque tout devait se borner à des peintures en camaïeu, par conséquent monochromes, sur des fonds d'or. Et pourtant, de cet aride programme, Delaunay a su tirer un si bon parti, il a si ingénieusement figuré, — et le plus souvent sans recourir aux traditionnels souvenirs de l'Olympe, — la Marine ou la Guerre, l'Agriculture, le Commerce et le reste, que, malgré l'absence insolite de Neptune ou de Mars, de Cérès ou de Mercure, aucune équivoque n'est possible sur la signification intime de ces diverses représentations symboliques et que, au point de vue purement décoratif, l'aspect du tout semble emprunter de sa monotonie même un surcroît d'autorité pittoresque et de précision.

On serait mal venu sans doute à prétendre énumérer ici toutes les œuvres dans lesquelles Delaunay a fait preuve d'un talent toujours à la hauteur des tâches qu'il s'imposait, quelle qu'en fût la diversité au fond ou dans les formes. Encore faut-il rappeler, au moins en passant, une série de travaux particulièrement remarquables et d'ailleurs plus généralement appréciés, à ce qu'il semble, que les tableaux d'histoire signés du même nom. Je veux parler de ces beaux *Portraits*, dont quelques-uns seulement, je l'ai dit, parurent aux expositions annuelles, depuis l'époque où l'artiste envoyait au Salon de 1867 le portrait de sa mère, peint en 1865 [1], jusqu'au jour si rapproché de celui de sa mort, où il consentait, non sans peine, à laisser figurer, au Salon de 1890, le magistral portrait de *Mgr Bernadou,* archevêque de Sens. Combien d'autres œuvres du même genre, aujourd'hui connues seulement des membres ou des amis des familles qui les possèdent, eussent mérité la même publicité et sans doute obtenu le même succès! Et pourtant, si restreint qu'en ait été le nombre, les portraits exposés de loin en loin par Delaunay ont suffi pour faire pressentir à tous l'excellence du peintre; ils lui ont procuré, presque malgré lui, une renommée que l'avenir confirmera certes, à mesure que les occasions se présenteront de revoir ou de découvrir les témoignages sur lesquels on peut à si bon droit l'appuyer.

[1] Ce portrait que Delaunay, si sévère en toute occasion pour lui-même, regardait comme le meilleur qu'il eût fait, a été légué par lui au musée du Louvre. Il est présentement au musée du Luxembourg.

C'est que, quels qu'aient été les modèles choisis ou acceptés par lui, Delaunay a su discerner et définir la vie intime, le tempérament moral propre à chacun d'eux, avec autant de précision qu'il en a reproduit la physionomie extérieure et les traits ; c'est que, très français en ce sens, il a, comme nos portraitistes du XVIe siècle, ou comme Robert Tournières, La Tour, Duplessis et bien d'autres dans les deux siècles suivants, sacrifié en toute occasion les instincts de l'amour-propre à la probité de l'artiste, l'envie de faire montre de soi-même au devoir de représenter fidèlement autrui ; c'est que, enfin, — contrairement à la manière de certains peintres contemporains et même de certains maîtres dans le passé, — il a toujours, en exécutant un portrait, beaucoup moins pensé à étaler son habileté qu'à transcrire loyalement les réalités offertes à ses regards ou les secrets que son intelligence avait réussi à pénétrer. Aussi son art est-il éminemment persuasif, comme sa façon de procéder est l'application d'une méthode toute de modération et de bonne foi. Les vérités que Delaunay veut faire prévaloir, il ne les crie pas aux yeux, si l'on peut ainsi parler ; il les exprime sans enfler la voix, mais avec un tel accent de conviction, avec une si parfaite netteté dans les termes qu'il semble aussi impossible de ne pas accepter de confiance les renseignements qu'il nous donne sur des inconnus que de juger insuffisamment exact ce qu'il nous dit des gens que nous connaissons le mieux.

Ainsi, parmi les amis ou les admirateurs de *Gounod*, en est-il qui pourraient souhaiter dans l'image de l'illustre maître une expression de visage plus généreusement passionnée, plus ardemment vivante, plus identique au geste par lequel l'auteur de *Mireille* et de *Faust* presse sur son cœur la partition de *Don Juan*, comme l'évangile musical résumant par excellence sa doctrine esthétique et sa foi ? Les confrères de *M. Legouvé* à l'Académie française ne le retrouvent-ils pas tout entier, avec la bonne grâce discrète de son esprit et de sa personne, dans le portrait si correctement et si ingénieusement véridique, on dirait presque si littéraire, que Delaunay a fait de lui, — ou bien pour ceux qui ont approché le *Général Mellinet,* tout le passé militaire et le caractère énergique du vieux soldat ne sont-ils pas, sur la toile qui le représente, résumés par l'âpre vigueur de l'exécution pittoresque aussi clairement que par les balafres mêmes du visage ?

Dans les portraits de femmes peints par Delaunay, même variété d'expression, d'aspect, de mise en scène ; même habileté chez le peintre à proportionner les moyens d'effet aux caractères physiques ou moraux de ses modèles et, suivant ce que chacun de ceux-ci lui inspire, à renouveler son style, son coloris et jusqu'à sa facture matérielle. Un jour, c'est la jeune veuve de Georges Bizet qu'il représente sous ses habits de deuil, regardant fixement devant elle, comme dominée par les douloureuses agitations de sa pensée, malgré la placidité apparente de l'attitude et le mouvement machinal des doigts jouant avec les gants qu'ils tiennent. Une autre fois, au contraire, c'est une jeune femme souriante, franchement heureuse de la vie qui lui est faite, et peut-être de la fraîche toilette qu'elle porte au milieu d'un paysage à l'aspect clair et gai ; parfois enfin ce sont des élégances plus artificielles, des grâces moins dégagées des conventions mondaines que Delaunay se prend à étudier et à traduire avec une complaisance singulière, mais avec une complaisance sans servilité. Partout les témoignages d'une aptitude insigne à tout comprendre, à tout s'assimiler, — les ressorts cachés d'une existence sous ses apparences visibles, aussi bien que les exemples techniques correspondant le mieux dans les œuvres des maîtres aux conditions spéciales de la tâche présente à remplir. Tantôt, et suivant les cas, Delaunay demandera conseil aux Italiens ou à Clouet, tantôt à Holbein ou à Velasquez, à tel ou tel peintre moderne même : mais, de quelque souvenir qu'il s'inspire, il n'en garde pas moins au fond son sentiment et son goût personnel, au dehors sa marque propre, et cela si nécessairement que, même au premier coup d'œil, aucune œuvre de sa main ne saurait avec quelque vraisemblance être attribuée à un autre.

C'est ce rare mélange de conscience et d'originalité, de sincérité dans l'émotion et de recherche intraitable de la perfection dans les formes, que les meilleurs juges n'hésitaient pas à reconnaître et à louer hautement chez Delaunay, même alors que le public ou tout au moins une partie du public en était encore à son sujet à l'indifférence, ou au doute. Interrogé un jour par un haut personnage sur la mesure de l'estime due au talent de l'éminent artiste, un des plus dignes émules de celui-ci, un de vous, Messieurs, ne s'empressait-il pas de répondre : « Delaunay ? mais c'est le plus fort de nous tous ! » Et ces paroles qu'il avait pro-

noncées il y a quelques années dans un entretien privé, il les répétait publiquement naguère devant le tombeau qui venait de s'ouvrir [1]. Si je les rappelle ici, ce n'est pas certes pour proposer, — je n'en ai ni l'intention ni le droit, — une pleine adhésion au jugement qu'elles contiennent ; c'est seulement pour constater le crédit accordé à Delaunay par ses pairs, dussent ceux-ci, le cas échéant, pousser le désintéressement personnel jusqu'à l'oubli de leurs propres titres.

Et maintenant, que conviendrait-il d'ajouter aux observations qui précèdent ? Quelques particularités biographiques ? Mais la vie de notre confrère est tout entière dans les œuvres qu'il a successivement produites. Quelques mots d'explication au moins sur les prétendues bizarreries d'un caractère dont on a pu, lorsqu'on n'en jugeait qu'à distance, confondre parfois la dignité avec la raideur ou les habitudes recueillies avec les inclinations chagrines ? Mais ceux qui, comme vous, Messieurs, ont vu de près Delaunay savent de reste à quoi s'en tenir sur la nature et sur les effets de son apparent rigorisme. Jamais homme en réalité ne fut moins maussade que ce rêveur, moins pédant que cet érudit, plus sociable à l'occasion que cet isolé volontaire. S'il fallait donc, en ce qui le concerne, relever quelque part des indices de singularité, ce ne serait assurément ni dans les coutumes morales de l'artiste ni dans les pratiques de sa vie comme tel qu'on serait bien venu à les chercher. Ce serait, tout au plus, dans les souvenirs de certains faits fort étrangers à l'art ; de certain régime hygiénique par exemple que Delaunay avait inventé à son usage et qui consistait, tantôt en combinaisons alimentaires au moins imprévues, tantôt en promenades nocturnes accomplies à travers Paris, au risque, pour le promeneur, — et cela, en effet, lui arriva une fois ou deux, — d'être arrêté, chemin faisant, comme suspect de vagabondage ; tantôt enfin en essais d'équitation dont la manie l'avait pris sur le tard, malgré sa parfaite inexpérience et au grand effroi de ses amis. Après tout, qu'y a-t-il là de fort répréhensible ou même de fort notable en soi ?

Quant à l'étrange accusation de paresse que se sont hasardées à porter contre Delaunay quelques personnes, habituées apparemment à proportionner le labeur d'un peintre au nombre des œuvres qu'il envoie aux expositions périodiques, ne suffirait-il

[1] *Discours de M. Léon Bonnat aux funérailles d'Élie Delaunay*, le 8 septembre 1891.

pas, pour en faire justice, d'opposer, outre plus de cent toiles disséminées aujourd'hui çà et là, les milliers de dessins, à l'état de croquis ou d'études, trouvés dans les portefeuilles de l'artiste après sa mort? témoignages irrécusables sans doute de la continuité de ses efforts aussi bien que de l'autorité même et des ressources variées de son talent. Un nombre considérable de ces beaux et instructifs dessins ont été assez récemment répartis par des mains amies entre plusieurs de nos grandes collections publiques à Paris ou en province. Puissent de tels exemples être partout consultés avec fruit, et démontrer aux uns, rappeler aux autres que, dans le domaine de l'art, rien ne s'acquiert fortuitement; que tout, au contraire, s'y achète au prix de la persévérance et du courage; que, en un mot, l'artiste, même le mieux doué, courrait grand risque de s'arrêter forcément à mi-chemin si, une fois en marche, il se fiait seulement à ses forces naturelles et à la puissance des dons reçus.

Frappé d'un coup foudroyant, si rapide tout au moins que ses amis les plus familiers n'avaient pu, quelques heures auparavant, en pressentir même la menace, Delaunay succombait dans la nuit du 5 septembre 1891, à l'âge de soixante-deux ans, — au même âge à peu près que Baudry, que trois encore parmi les plus renommés aujourd'hui des anciens compagnons de sa jeunesse : Carpeaux, Ferdinand Gaillard et Chapu. Il est mort, lui aussi, sans avoir pleinement accompli sa tâche et tenu jusqu'au bout toutes les promesses de son talent ; il est mort sans avoir achevé sur les murs du Panthéon les vastes peintures consacrées à l'*Histoire de sainte Geneviève,* auxquelles il travaillait depuis si longtemps ; ni, au Palais de Justice, celles qui devaient décorer la grande salle de la Cour de cassation ; sans avoir pu même tracer les premiers linéaments de celles qui lui avaient été demandées pour le château de Chantilly ou, à Paris, pour l'Hôtel de Ville. Quoi qu'il en soit, le regret de tout ce qu'il semblait permis d'attendre encore d'une vie trop tôt brisée ne saurait compromettre la reconnaissance et le respect dus aux souvenirs qu'elle laisse. Delaunay a assez produit et surtout assez noblement pratiqué les devoirs les plus sérieux d'un artiste pour que son nom survivre et demeure à bon droit honoré.

COMTE HENRI DELABORDE.



« ŒDIPE ET LE SPHINX »

PAR LE SAR PELADAN



La nouvelle tragédie, *Œdipe et le Sphinx,* que le Sar Peladan vient de faire paraître en édition privée, et dont les rares exemplaires sont offerts à ses seuls amis, mérite d'être connue, au moins en substance, des lecteurs de l'*Artiste.*

Depuis deux ans, l'auteur de la *Décadence latine* semble se renfermer dans un silence jaloux, qui n'est ni bouderie, ni stérilité. Comme Achille, sous sa tente, gardait toute sa valeur, l'activité intellectuelle du Sar reste toujours la même; mais elle se contient davantage et ne permet pas à son rayonnement de dépasser le cercle de l'amitié. Nous aimons cette attitude et nous approuvons cette conduite pleine de prudence, de dignité et de raison.

L'auteur de la *Prométhéide* a prouvé sa connaissance profonde de l'art dramatique grec, et sa restitution de l'œuvre mutilée d'Eschyle, malgré une difficulté écrasante, a mérité l'éloge du poète comme du savant. Aujourd'hui le Sar se montre digne émule de

Sophocle. Voici l'imparfaite analyse, le schéma infidèle de cette œuvre, écrite en prologue à l'*Œdipe-Roi*.

Acte premier. — *La Route de Thèbes.* (La scène représente le Triodos, en Phocide, carrefour où se croisent les trois routes de Daulis, d'Ambrosios et de Delphes.)

C'est l'automne, la dernière feuille est tombée ; deux bergers, l'un thébain, l'autre corinthien, cheminent ensemble en causant. L'hiver va les séparer et les faire rentrer aux étables. Mais, avant de se quitter, ils évoquent les souvenirs de jadis et surtout cet évènement extraordinaire, qui domine leur obscure existence, l'histoire de cet enfant de Laïus et de Jocaste, que le berger thébain reçut des mains de sa mère pour être exposé et suspendu par une lanière qui lui traversait les pieds : mais, pris de pitié, le berger le confia à son compagnon, le berger de Corinthe ; celui-ci le porta à son roi, qui n'avait pas d'enfant, et le fils de Laïus fut adopté et élevé par Polybe et Mérope avec les plus tendres soins. « Aujourd'hui il a vingt ans, il passe tous les Corinthiens en force et en intelligence, et ressemble aux héros anciens. Mais il est irascible, comme Laïus, son vrai père ».

Appuyés sur leur crosse, ces bergers semblent dessinés d'après Poussin. Leur langage et leur raisonnement ont cette simplicité grave et cette philosophie naturelle des cerveaux antiques. L'expérience de la vie les a rendus modérés dans leurs désirs, et la crainte des Dieux les domine. Ils vont se quitter, car le berger thébain va à la rencontre de Laïus, qui doit passer tout à l'heure, sans escorte. Il veut interroger la Pythie au sujet du terrible Sphinx, qui barre la route de Thèbes, et il va à Delphes, avec des présents magnifiques. — « Allons, adieu à toi, et au Cithéron. Adieu, et qu'Hermès te guide ». Ils disparaissent.

En proie à une sombre méditation pleine d'angoisse et de colère, Œdipe entre en scène :

> ... Ah ! malheur ici-bas à qui pense ! les heureux sont les résignés.
> Pourquoi ai-je voulu savoir ? Je me suis empoisonné l'âme !
> En m'asseyant à ce festin, pouvais-je supposer
> que je le quitterais sous les fouets érynniques ?
> Un convive, échauffé par le vin, dit, en me regardant,
> que plusieurs ignoraient leur vrai sang,
> que les enfants trouvés paraissaient jusqu'aux marches du trône.

« Toi même, cria-t-il, Œdipe, es-tu sûr d'être fils de Polybe ? »
Je saisis une coupe ; en l'air je l'élevai comme un ceste.
On arrêta mon bras, je pus contraindre ma fureur, toute la nuit !
Dès l'aube j'éveillai mes parents, je racontai l'affront :
ils s'indignèrent, jurant que j'étais bien leur fils et qu'ils m'aimaient.
Ni protestations, ni caresses ne dissipèrent mon souci.
Il est dans ma nature d'aller au fond des choses
et de pousser toute aventure au dénouement.
Je m'élançai sur la route de Delphes.
Quand notre jugement ne suffit plus à nous conduire,
c'est à ceux qui nous ont créés, c'est aux Dieux de parler,
de trancher nos hésitations, en promulguant leur volonté.
J'espérais un oracle apaisant !
Je trouvai de sombres pontifes qui voulurent d'abord m'écarter.
Qui donc, parmi les hommes, arrêterait Œdipe dans son vœu ?
Je criai, j'implorai, je menaçai, j'obtins
une réponse épouvantable, qui sans éclaircir ma naissance
annonçait non pas des infortunes à subir,
mais des crimes sans nom à commettre ;
des crimes qui salissent l'esprit pour y avoir pensé,
et qui souillent la lèvre même indignée qui les prononce !
Je serai, moi, Œdipe, l'assassin de mon père,
le frère de mes fils et l'époux de ma mère.
Apollon ! Apollon ! Dieu de clarté, Dieu pur !
Moi, je tuerais, de ces mains, celui qui m'a donné la vie
et je féconderais le ventre d'où je sors ! Atrocité !
Conception du délire, invraisemblable amas de sacrilèges
que les annales d'aucun peuple encor n'ont raconté
et qu'un Dieu seul put inventer ! A cette évocation,
mon esprit s'obscurcit et ma chair de dégoût frissonne.
Je sais, je crois, je sens que ma vertu est sûre
et cependant je crains les Dieux !
Mensonge d'Apollon ou infamie d'Œdipe !...
Quel esprit s'effara en de telles ténèbres ?
Eh bien ! simple mortel, je briserai l'arrêt d'en-haut !
A peine la Pythie eût proféré ces hideuses paroles,
j'ai fui, m'exilant pour toujours de Corinthe :
et, réglant mes pas sur les astres, sans nourriture ni repos,
j'ai mis, étrange meurtrier, un grand espace
entre ma main et mes victimes désignées, mes futures victimes !
Pour conjurer l'effroyable menace, j'ai renoncé
parents, patrie, foyer, couronne ;
et, dussé-je marcher des colonnes d'Hercule jusqu'à l'Hyperborée,
dussé-je dans l'Hadès descendre comme Orphée
et cacher et sauver ma vertu jusqu'au fond des enfers,

je mourrai pur de ton sang, ô Polybe,
vieillard prudent et bon, qui m'élevas avec des soins si tendres ;
et toi, douce et noble Mérope, non, tu ne sentiras pas
l'impureté surgir dans mes baisers de fils !
Vous accuserez ma piété, vous me croirez ingrat
et vous me maudirez peut-être en me pleurant :
car vous ne me reverrez jamais, ô mes parents,
et des mains étrangères vous fermeront les yeux, hélas !
Ainsi l'a ordonné le Dieu-prophète.
Le prince de Corinthe n'est plus qu'un être errant,
seul au monde, sous la haine perverse des Dieux !
Au lieu du sceptre que je devais tenir un jour,
il faut prendre un bâton à l'arbre du chemin...
N'importe! Si la gloire de l'homme apparaît dans sa lutte avec l'Anankê,
le nom d'Œdipe un jour sera illustre !
Jamais volonté plus tenace n'a repoussé plus injuste destin...

Œdipe s'approche d'un arbre, casse une branche, s'assied au milieu du chemin et façonne son bâton. On entend le bruit d'un char : un héraut, qui précède Laïus de quelques minutes, arrache par ses appels Œdipe à sa méditation. Œdipe, par ses réponses hautaines et son impassibilité, irrite le héraut qui, insolemment, lève son bâton sur lui. — « Porte mon salut à Pluton et rejoins les ombres des téméraires ! » dit Œdipe en lui brisant le front. Laïus survient et devant le cadavre de son héraut s'emporte contre Œdipe qu'il maudit et qui lui répond par des malédictions également atroces. Déjà le conducteur du char, lancé contre lui, a mordu la poussière. Laïus lui-même tombe bientôt mortellement frappé, après avoir refusé le passage à Œdipe, qu'un secret instinct éloignait de la lutte. « Cadavres, cailloux de mon chemin qu'il a fallu briser, salut ! » — dit Œdipe. — « A Thèbes ! » et, tandis qu'il poursuit sa route dans une hâte fatale d'accomplir son affreux destin, le berger thébain, qui, pendant la lutte s'était caché et a tout vu, suit Œdipe des yeux et dit :

Toi, redoutable inconnu, tu peux marcher,
la Kère t'atteindra au jour, à l'heure, au lieu fixés
par Thémis, et tu payeras aux Erinnyes le prix du sang versé.

Premier acte admirable : on sent qu'Œdipe, malgré toute sa volonté, est le jouet du destin. Chaque pas, chaque mot précipite la catastrophe. C'est une course à l'abîme intensément tragique

Une force inconnue, irrésistible, le pousse. La route s'ouvre traîtreusement devant lui, l'arbre lui offre méchamment une arme homicide. Sa propre vigueur, devenue étrangement malfaisante, tue avec la rapidité de la foudre. Dans cette multiple complicité des lieux, de l'heure, de la nature, des circonstances, on découvre je ne sais quelles lois formidables, qui se laissent entrevoir et entraînent le malheureux. N'importe ! emporté dans ce tourbillon, le héros apparaît plus beau et plus pur, comme un marbre plus éclatant sous les ruissellements de la tempête.

ACTE DEUXIÈME. — *La Veuve de Laïus.* (La scène représente le décor de l'*Œdipe-Roi.*)

Un chœur funèbre pleure la mort du roi. Chaque choreute éteint sa torche sur les degrés du palais : « Les vrais regrets inspirent des actions et non des cris. Vengeons Laïus, découvrons les coupables ! » dit le premier choreute. On demande au vieux berger, témoin unique de la scène meurtrière, de répéter son tragique récit. L'interrogatoire auquel on le soumet ne révèle aucun indice qui puisse faire reconnaître le coupable. Tirésias, célèbre devin, est mandé. Lui seul pourra faire la lumière. En attendant sa venue, le grand-prêtre et le chœur invoquent le secours des Dieux.

Voici Tirésias, conduit par un enfant. Le grand-prêtre lui expose l'anxiété de Thèbes : Laïus est mort et le Sphinx est vivant. Qui a tué le roi et qui vaincra le monstre ? Mais Tirésias ne peut révéler qu'un seul nom, celui du meurtrier, ou celui du héros : qu'on choisisse. Le chœur ne sait auquel se résoudre. On s'en rapportera à la décision de la reine : que Jocaste paraisse. La voici dans ses vêtements de deuil :

Vous qui pleurez un père quand je pleure un époux,
orphelins par le même trépas qui me fait veuve,
fils de Kadmos, que voulez-vous de moi ?
A-t-on trouvé les meurtriers ?
Prêtre de Zeus, c'est à toi de me dire
pourquoi je suis arrachée au silence de ma douleur.

Le grand-prêtre explique la conduite de Tirésias et son refus de livrer les noms et du meurtrier et du héros ; que, dans le choix à faire, c'est à la reine à prononcer.

La reine insiste auprès de Tirésias, vainement.

Impie envers ma couche, ou traître envers ma ville !
non, je ne choisirai pas et n'ayant que d'inutiles larmes
à offrir au destin, je les partagerai
entre la douloureuse Thèbes et son malheureux roi.

Ce disant, elle se retire. Tirésias veut l'imiter. Mais le chœur sollicite à nouveau le devin et lui demande tout au moins de lui expliquer la nature bizarre du Sphinx et son origine.

Le Sphinx est fils de Thèbes. La corruption de la ville et la malédiction des Chalcidiens l'ont engendré. — Quand viendra le libérateur ? soupire le chœur. — A cette heure, le meurtrier et le héros, tous deux entrent dans Thèbes, répond Tirésias en se retirant. — Comment le reconnaître? dit le chœur. — Proclamez la récompense, dit le grand-prêtre, et qu'elle soit digne de l'exploit. Qui tue les monstres vient des Dieux. Le trône de Laïus et la couche de Jocaste lui reviennent. Mais il faut le consentement de la reine.

On l'envoie chercher, et le grand-prêtre, par les raisons les plus pressantes, l'invite à céder aux instances du peuple : « Renonce ou sauve ta couronne ». Jocaste résiste, se débat contre ces exigences qui violent sa pudeur. Enfin elle cède, les droits de la femme s'effaçant devant les devoirs de la reine.

Vous le voulez, Thébains ; le pontife l'ordonne,
et la couronne étouffe, dans son cercle d'or, et la piété et la pudeur !
Devant la volonté de Thèbes je me soumets,
victime obéissante et non pas résignée.
Celui qui, unissant l'audace à la subtilité,
affrontera le colloque du Sphinx,
et devinant l'énigme, le forcera à se précipiter ;
celui-là, quel qu'il soit, artisan, affranchi, esclave ou étranger,
couvert de haillons ou de crime, lépreux ou parricide,
vous l'acceptez pour roi ; pour époux je l'accepte !
Mais un tel prix attirerait des téméraires
à qui l'ambition tiendrait lieu de courage,
et des gens d'aventure, peut-être des brigands :
je borne mon serment au cours de ce soleil.
Le héros est dans Thèbes : il saura ma promesse ;
si les Dieux nous l'envoient, ce jour suffit à le montrer.

Ce serment ranime l'espérance du chœur, à qui le grand-prêtre dit :

Si court que soit le moment accordé,
le destin saura y paraître. Je vais aux pieds des autels
faire fumer l'encens et dédier des victimes sans tache.
Vous, demeurez ici et accueillez tout étranger.

Survient Œdipe :

O vous qui paraissez les anciens de la ville aux sept portes,
pourquoi fume l'encens, pourquoi entend-on l'élinos ?
Le seuil des temples est assailli de suppliants
et le malheur remplit de son fantôme les avenues désertes.
Vous-mêmes, devant ce palais, agités, auxieux,
vous semblez craindre, espérer et attendre
un grand évènement.

Le choreute lui découvre la cause de cette universelle anxiété, la mort du roi, la peur du Sphinx et la récompense réservée au vainqueur.

— Le vainqueur, ce sera moi, pense Œdipe, qui remercie les Dieux de ce revirement admirable du sort.

Mais il veut entendre de la bouche même de la reine la confirmation de la récompense. La reine est mandée.

JOCASTE

La honte du serment que l'on m'a arraché
me rend la lumière importune et votre vue amère, Thébains !

LE CHOREUTE

Voici un étranger qui connaît le héros attendu.

ŒDIPE

Et qui veut, ô Jocaste, recevoir de ta bouche
la confirmation solennelle du vœu thébain
et du tien, Reine !

JOCASTE

Qui es-tu, toi qui parles avec assurance ?
Quel est ton père ? Que prétends-tu ?

ŒDIPE

Je suis un fils de la fortune,
et ma mère aujourd'hui me sourit sous tes traits :
car tu es belle, et de la récompense la part incomparable.

JOCASTE

Quel est ton père, étranger ?

ŒDIPE

Qu'importe d'où je sors, si jusqu'à toi je monte ?
les parents d'un héros, ce sont ses actes éclatants.
Tu as fait un serment sacré et redoutable.

JOCASTE

Je l'ai fait ; mais il pèse à mon âme fière
et le soir qui vient m'en relève.
Quand ce soleil disparaîtra à l'horizon,
je redeviendrai libre !

ŒDIPE

Tu seras engagée à jamais.

JOCASTE

Que dis-tu ?

ŒDIPE

Je suis le héros attendu.

Le chœur manifeste sa joie, tandis que Jocaste, émue par tant de courage et de jeunesse, aussi par un instinct secret, cherche à détourner Œdipe de son héroïque dessein :

— Vieillard, dit Œdipe, le chemin est-il long d'ici à la caverne ?
— De Thèbes à Harma, un peu moins de deux heures.
— Tu vas donc me conduire.
Vous, Thébains, cette nuit, montez aux tours de vos remparts :
interrogez le ciel du côté de Chalcis.
Si vous voyez briller des flammes, venez
car ce sera des flammes de victoire :
venez, joyeux, nombreux, avec pompe
m'apporter le sceptre conquis et chanter votre délivrance !
Et toi, Jocaste, revêtue d'une robe éclatante,
viens donner le premier baiser à ton nouvel époux.
Mais, à l'heure livide où la nuit lutte contre Helios,
si nul reflet de feu n'a rougi l'horizon, venez encore,
car on doit des honneurs au héros qui succombe,
venez, pieux, avec le linceul et les baumes
ensevelir celui qui n'aura pas deviné !
Et toi, Reine, conserve alors ton vêtement de deuil
et pleure cet époux tombé pour ta conquête.

Puis Œdipe saisit la phorminx sur l'autel d'Apollon, et, tandis que le chœur s'agenouille, il invoque, dans un hymne orphique, la protection du Dieu.

Il part, le héros, et tous le suivent des yeux, anxieux, émus. Seul, le berger thébain, qui a reconnu en Œdipe le brigand de la route, est resté à l'écart. Il s'approche de la reine, plie le genou, et, lui touchant la main, sollicite cette grâce : retourner aux bergeries, quitter Thèbes et ne pas voir les évènements qui se préparent. La reine accède à sa demande bizarre.

Ce second acte est composé avec une perfection sophocléenne, et la figure de Jocaste dessinée avec un art exquis, une grâce toute hellénique. Grandeur royale, pudeur de la femme, émotion maternelle, le poète a su, du jeu de ces trois cordes, tirer des accents adorables et composer une harmonie touchante et pure.

ACTE TROISIÈME. — *L'Énigme du Sphinx.* (La scène représente le poste du Sphinx, à Harma. A gauche, un promontoire rocheux s'avance en éperon jusqu'au milieu de la scène, formant une caverne, précédée d'une plate-forme accessible par les quartiers de roc en gradins naturels : au bas, crânes, ossements. Il fait nuit noire, tonnerre lointain, éclairs).

Le berger qui fuit Thèbes, affolé par les évènements et les cris de sa conscience, se trouve, sans s'en douter, près de la caverne. Ce lieu sinistre l'effraye vaguement. Ses pieds heurtent des ossements. Une pensée terrible l'épeure. Serait-ce là ? Incertain, il attend un éclair, qui bientôt illumine la scène :

Épouvante ! Oh ! misère de moi ! Comment suis-je venu ?
Oh ! puissants Dieux, miséricorde ! voici la caverne terrible...
Le Sphinx ! le Sphinx ! le Sphinx !

Le Sphinx apparaît à l'entrée de la caverne. Il a la tête d'une femme belle, des mamelles saillantes et nues ; les pattes et ce qui paraît du corps sont d'une panthère. Il parle à la nuit :

Le bruit d'une fuite affolée a traversé ma rêverie...
Nul Thébain n'ose plus tenter l'aventure,
et je m'ennuie à mâcher mes énigmes !
L'énigme n'est pas dans les mots
ni le mystère dans les formes ;
le réel est une ombre,
et le corps un manteau...

Œdipe paraît dans l'ombre, cherchant la caverne du monstre. Mille sentiments contraires agitent son âme : impatience de la

lutte, appréhension du résultat, image enivrante de la reine, perspective d'une mort horrible, toutes ces images traversent son cerveau :

> C'est le grand moment; ma vie, mon devenir,
> ici tout se décide : je ne suis né que pour cette heure!

Le Sphinx aperçoit le jeune homme qui rôde autour de son rocher. Quel est cet insensé?... A la lueur d'un éclair, Œdipe découvre le monstre :

> La voilà, la panthère au visage de femme,
> Ses yeux fixes, ses griffes recourbées illuminent la nuit,
> plus brillants que l'éclair!
> Toute ma vie dépend de ce moment.
> Apollon, dieu subtil, dieu fort, inspire-moi!

LE SPHINX

> Toi qui défies la nuit et l'horreur de mon antre,
> si tu n'as pas heurté les os des téméraires,
> profite d'un éclair, regarde ce qui reste
> de ceux qui vinrent avant toi.
> Qui a poussé ses pas vers moi n'a plus marché;
> qui a levé son œil sur moi pour toujours a clos sa paupière;
> qui m'a parlé est devenu silencieux;
> qui vint ici jamais n'est retourné!

ŒDIPE

> Toi qui défies la terrestre harmonie et la loi sérielle,
> si tu n'as pas pensé que ton vainqueur viendrait,
> profite d'un éclair : regarde le devin de ton énigme.
> Quand celui que tu vois a choisi un chemin, il le poursuit;
> quand son désir se lève, l'obstacle disparaît;
> quand il prononce un vœu, toujours il l'accomplit.
> Il a juré ta perte : et tu vas te précipiter!

Et le dialogue continue, sublime, en dix pages qu'il faudrait citer. Il nous faut les résumer.

Intéressé d'abord par cet Alcide de vingt ans, le Sphinx lui pose la question la plus simple, que la tradition a conservée : Quel animal marche sur quatre pattes, et puis sur deux, enfin sur trois?

— L'homme, répond Œdipe.

Cette certitude du héros surprend le monstre qui cherche d'abord à l'épeurer. Mais le héros impavide réclame l'énigme.

— Je suis moi-même l'énigme que je pose, dit le Sphinx,
— Moitié esprit et moitié brute, tu es le monstre,
hors série, hors nature, être permis et non créé par Zeus...

Et il continue en lui expliquant sa nature, son origine et sa fonction, les conditions de sa durée et la fatalité de sa perte.

Se sentant deviné, c'est-à-dire perdu, le Sphinx emploie à se défendre toutes les ressources de sa double nature. Animal, il menace; femme, il séduit.

Mais, impassible sous la griffe monstrueuse comme sous la caresse perfide, Œdipe force le monstre.

— Qui es-tu ? qui es-tu ? clame le Sphinx.
— C'est moi qui suis l'énigme maintenant...
— Es-tu Orphée?... Héraclès ?... Bellérophon ?... Thesée ?... Persée?...
— Je suis Œdipe.
— Inceste et parricide, sacrilège, maudit!
— Au nom de l'harmonie, monstre, je te confonds;
larve, je te dissous, au nom de la lumière!
— Maudit! maudit! maudit!

Et le Sphinx disparaît.

— « Victoire à Thèbes et gloire à Apollon! » s'écrie Œdipe, qui, resté seul, médite sur les conséquences de sa victoire. Cependant, épuisé par l'effort, il s'endort à la place même où le monstre se dressait.

A Thèbes, on vit dans la plus cruelle anxiété. L'orage a empêché la flamme de jaillir assez haut, et, dans l'incertitude, deux chœurs se sont formés, l'un, funèbre, portant le linceul et les baumes, l'autre, triomphant, avec le bandeau royal et le sceptre. Ils se rencontrent aux pieds de la caverne et s'opposent leurs craintes et leur espoir.

Jocaste, accompagnée de Créon, survient, frissonnante et angoissée. Mais toutes les inquiétudes se dissipent, comme les brumes au lever du soleil. Voici Œdipe qui s'éveille et se dresse en criant : « Victoire à Thèbes et gloire à Apollon! »

Le chœur chante son allégresse. Jocaste monte près du héros sur le roc et lui tend le sceptre.

ŒDIPE

O vous qui vivrez désormais sous ma loi,
gardez l'enseignement de l'heure solennelle!

La volonté, c'est la divinité dans l'homme!
Je parus, hier, parmi vous, inconnu, étranger,
et je vais rentrer roi dans la ville aux sept portes.
Depuis combien d'années vous subissiez
Le joug sanglant du monstre : vous voilà délivrés!
Ne désespérez donc jamais du sort.
La justice est l'âme des Dieux;
et la prière qu'ils exaucent toujours,
ô Thébains! c'est l'effort.

Ce troisième acte est peut-être le plus admirable des trois. Pour l'auteur comme pour le héros, le suprême effort était d'affronter le monstre. Quelle difficulté que celle de faire dialoguer sur un ton convenable deux personnages comme Œdipe et le Sphinx! Or, le dialogue s'élève ici à une hauteur incomparable.

En terminant cette sèche analyse, nous prions le lecteur de réserver son jugement jusqu'après lecture de la tragédie même. Nous lui souhaitons qu'un hasard heureux lui mette en mains un des rares exemplaires d'*Œdipe*. Nous sommes sûrs qu'il admirera comme nous la beauté vivante, humaine et idéale, de ces personnages de légende, l'accord exquis des sentiments et du langage, la proportion si juste de cette architecture perdue, en un mot la perfection sophocléenne de ce chef-d'œuvre, écrit sans servilité ni puérile imitation, mais au contraire avec une ampleur et une originalité souveraines.

MAURICE BAZALGETTE.





LES FLEURS EN RELIEF

DE JULES SEGUY



IL y a moins d'un demi-siècle, l'enseignement du dessin consistait dans la copie de peintures ou d'estampes. Nos devanciers ne se doutaient pas du péril que présentait une pareille méthode. On ne fera jamais un artiste en plaçant devant lui, lorsqu'il n'est encore qu'un débutant, des œuvres peintes ou gravées. L'enfant, le jeune homme que l'on met aux prises avec de pareils modèles, devient le disciple d'un peintre ou d'un graveur, mais il ignore la nature. Or, il ne faut jamais oublier la belle maxime du maître de Sicyone. Un jour que l'on demandait à Lysippe à quelle école il s'était formé, l'habile statuaire répondit : « La nature a fait de moi ce que je suis ; elle est la suprême éducatrice ». Le mot de Lysippe sera toujours vrai. C'est dans ses perpétuels colloques avec la nature que l'artiste se développe et acquiert sa puissance. La nature veut être interrogée, elle veut être aimée de l'homme d'art, et celui qui l'interroge sans lassitude, celui qui l'aime sans jamais faiblir dans son culte, obtient d'elle des révélations, des secrets qui le font grand.

Mais l'artiste n'est pas en cause, c'est l'adolescent qui me préoccupe. L'artiste a conscience de sa vocation ; il a entendu l'appel du Beau ; il est libre de suivre son penchant, son inclination ; maître de ses heures, il ira, joyeux, au-devant de la nature, lorsqu'il ne lui sera pas possible

d'appeler la nature jusqu'à lui. Très différente est la situation de l'enfant ou de l'adolescent. Celui-ci est un captif. La mansarde paternelle, l'atelier, l'école, le collège sont ses prisons. Il ne peut à son gré en franchir la porte pour lire à l'aise dans le grand livre de la Création placé par Dieu sous le regard de l'homme. Il est interdit à l'enfant d'aller au-devant de la nature. Ce petit être vivra donc dans l'ignorance des sites, des forêts, des fleuves, de l'océan ; il ne connaîtra ni l'animal, ni l'oiseau, ni l'arbre, ni la fleur, à moins qu'il n'en goûte la grandeur ou la grâce par les interprétations du peintre ou du graveur. Situation douloureuse. En effet, l'âge de l'enfance ou de l'adolescence est celui de la première formation. L'âme très jeune est apte à tout apprendre. On la peut comparer à la page blanche sur laquelle le poète ou le savant, Lamartine ou Claude Bernard, vont tracer tout à l'heure l'ode enflammée ou les hauts problèmes.

Gœthe raconte qu'il était adolescent alors que sa mère n'avait pas trente ans. Cette mère était une femme supérieure. Elle avait la beauté, la vivacité, l'élévation de l'esprit, la droiture du cœur. Elle estima que la vie physique n'est rien pour l'homme si on la compare à la vie intellectuelle et morale. Sa mission d'éducatrice lui apparut dans toute sa splendeur, et elle se fit en quelque sorte la « grande sœur » de son enfant. C'est elle qui ouvrit son esprit à l'étude de la nature, à la contemplation du beau, à la poursuite de l'idéal. Elle l'accompagnait aux ruines fameuses, aux sites les plus vantés. C'est à elle que Gœthe fut redevable d'avoir goûté, dès l'âge le plus tendre, la géologie, l'histoire naturelle observée dans la flore et la faune de tous les pays. Ces études, qui le plus souvent se présentent à l'enfant sous l'aspect de sciences arides et rebutantes, devinrent pour lui, dès la première heure, la source de joies élevées. Aussi le poète de Weimar aimait-il à dire, vers la fin de sa vie : « C'est à ma mère, à l'éducation qu'elle m'a donnée que je dois mon génie ».

L'enfant du peuple peut-il compter sur une initiation de cet ordre ? Non, sans doute. Il n'a pas de guide qui puisse le conduire vers la nature et lui en exposer les beautés dans une langue appropriée à son entendement. Il est donc désirable que des esprits attentifs, que des mains adroites et bienfaisantes placent sous ses yeux, à sa portée, les chefs-d'œuvre de la nature.

Un artiste, un maître, un éducateur, M. Jules Seguy qui habite Marseille [1], a eu cette belle sollicitude de l'enfant. Il s'est dit à lui-même, l'excellent homme, que l'étude du relief, nécessaire à celui qui veut être initié aux arts du dessin, ne devait pas être limitée aux figures géométriques, aux corps inorganiques. Il s'est donné la tâche de rendre accessibles, pour les intelligences de douze à seize ans, les êtres animés qui sont la joie de nos yeux et de notre esprit lorsque nous vivons en plein air. Il a voulu faire la vie prisonnière pour les innocents captifs de nos écoles, et c'est la fleur qu'il a su fixer d'un doigt délicat, léger, plein

[1] Rue d'Isoard, 30.

d'adresse et de respect pour cette merveille de la Création, pour ce chef-d'œuvre enchanteur sorti des mains de Dieu. Et le succès a couronné les efforts de l'habile traducteur. Les *Fleurs modelées* de Jules Seguy ont le charme, la saveur, l'élégance, la transparence, la sveltesse des fleurs naturelles. Il ne leur manque que le parfum et la couleur pour nous donner l'illusion de la vie. Elles semblent douées de mouvement, tant leurs feuilles sont légères, tant elles paraissent prêtes au frisson que leur imprimera la brise matinale si, par mégarde, on entrebaille la fenêtre de l'école où sont groupés les petits étudiants occupés à reproduire leurs profils à l'aide du crayon.

Voici tout d'abord une branche robuste de pivoines officinales avec leurs larges feuilles, leurs pousses multiples offrant au regard toutes les métamorphoses de la fleur : boutons à peine formés, corolles entr'ouvertes, calices bien fournis aux formes de coupes prêtes à recevoir la rosée, ou renversées comme des urnes trop pleines qu'une main débile laisserait échapper sur le sol.

Que dirai-je du coquelicot chardon au feuillage dentelé comme l'acanthe ? Il croît dans les champs, en pleine campagne et parsème de ses fleurs rouges les moissons jaunissantes. M. Seguy l'a su rendre dans toute la franchise de son large calice. Rappelons au dessinateur de nos jours que le coquelicot, au moyen-âge, a été fréquemment traduit par les joailliers qui savaient en faire un bijou très apprécié des dames de cour. Des coquilles de perles remplaçaient le calice, et les habiles orfèvres du passé groupaient les fleurs d'or et les diamants dans sa corolle.

Ici, ce n'est pas une fleur que l'artiste a voulu placer sous les yeux de l'élève, c'est la feuille essentiellement décorative du platane. Cet arbre de l'Orient, aux branches protectrices, nous est montré dans sa puissance et sa grâce. Chateaubriand, le poète des *Natchez* et le narrateur inspiré des paysages antiques, prétend que Cadmus, Amphion et Orphée cherchaient l'abri d'un platane pour réciter à l'aise leurs poèmes divins.

L'excellent modeleur qui nous occupe a gradué les exercices qu'il propose à l'élève. Il place sous ses yeux la pivoine simple et la pivoine double. Leurs bouquets touffus réclament un crayon délié, mais de quelle ressource seraient, dans la composition d'un panneau, les fleurs épanouies et d'une opulence de détails admirable que l'artiste a su traduire avec fidélité !

Quatre tiges groupées de géranium et de tournesol remplissent une nouvelle planche. L'artiste n'a rien éludé du fruit du géranium, composé de cinq capsules terminées chacune par une arète d'où résulte un bec de grue. N'est-ce pas du tournesol, héliotrope borraginé, qu'un philosophe a pu dire : « Il croît et meurt avant un chêne »? Rien ne laisse présager cette existence éphémère, dans la plante vivace si adroitement saisie par Jules Seguy.

La gerbe augmente en richesse. L'iris, si bien chantée par Tennyson, l'anémone qu'un poète de notre temps, Pierre Dupont, a rendue populaire, la tulipe, la pyrette confondent leur feuillage et leurs fleurs élancées.

Voici la chrysanthème d'Europe ou d'Afrique, aux feuilles alternes, aux fleurs à ligules. Ce n'est plus un exercice d'élève, c'est un tableau combiné avec un goût exquis.

Comment parler de la rose, cette reine des fleurs ? M. Seguy a marié dans un même cadre la rose Malmaison et la rose Maréchal, deux variétés obtenues en France et que l'artiste a greffées sur une seule tige. Elles ne le cèdent pas en beauté à la rose du Bengale ou à la rose des Alpes.

Nous voici maintenant en présence du pavot. Il développe ses grandes fleurs à quatre pétales. Sa feuille résistante et large semble sculptée dans l'argile ; elle offre à l'étude du dessinateur ses plans variés et nettement tracés.

Plus majestueux, plus apaisé est le bouquet d'arbustes formé d'un magnolia et d'un hortensia. Le premier croît au Japon ; l'Europe ne se l'est approprié que depuis le dix-huitième siècle. Le second nous vient d'Amérique, et son large feuillage n'est pas sans ressemblance avec celui du palmier.

Les roses trémières ou passe-roses, les roses « la France » et les lilas complètent la série de ces fleurs et de ces arbustes si heureusement choisis par un homme de goût, si merveilleusement rendus par un artiste de haut mérite. Les lilas paraissent fraîchement coupés dans les jardins de Perse ou de Chine.

C'est qu'en effet ce qui caractérise les fleurs modelées par Jules Seguy, c'est qu'elles sont vivantes. Le sculpteur les a surprises à l'heure de l'éclosion, et son travail a été si rapidement exécuté, si prestement enlevé, qu'aucune ne s'est fanée sous son regard. Il nous laisse l'illusion, il nous donne le change sur la fleur la plus délicate, la plus diaphane, par ses planches d'une légèreté incomparable.

Nous aurons achevé la présentation de ces précieux modèles quand nous aurons dit que l'artiste les a exécutés dans les proportions exactes que donne la nature. L'étudiant est donc dispensé d'en augmenter ou d'en diminuer les dimensions pour atteindre à l'effet que produit chaque fleur observée sur sa tige. La Ville de Paris n'a pas cru pouvoir mieux faire que de substituer aux anciens modèles en usage dans ses nombreuses écoles ceux de Jules Seguy, dont les Inspecteurs de l'enseignement du dessin ont aussitôt apprécié la supériorité. Nos lecteurs nous sauront gré de leur avoir fait connaître un artiste d'un talent remarquable, et nous regrettons de n'avoir pas eu à notre disposition la plume ailée d'un Saint-Victor pour mieux parler que nous n'avons su le faire des *Fleurs modelées* de Jules Seguy.

HENRY JOUIN.





VÉRITÉ ET POÉSIE[1]

I

LES YEUX DE VIVIANE

Pour Félicien Rops.

Dans vos grands yeux profonds scintille une malice
Qu'éteint la passion, mélancoliquement ;
Tel un grand ciel nocturne et tragique et charmant,
Votre regard poète émeut, fleur et calice.

Pâles ou noircissants dans un rayon qui glisse,
Ces beaux saphirs vont droit au cœur, comme l'aimant ;
Une larme a brillé sous leur vif enjouement :
J'aime vos yeux, miroirs d'ivresse et de supplice.

O Nuit, songe vivant qui nous viens embraser,
Toi seule connais bien ces prunelles altières
Sachant lire l'obscur pour le diviniser ;

[1] Extrait des *Sonnets de Viviane* (1881-1897), en préparation.

O Volupté, qui mets ta langueur aux paupières,
Écrin sombre et jaloux des précieuses pierres,
Tu fermes les saphirs exquis sous le baiser !

II

VARIANTE

(Harmonie en bleu et en or.)

En mes grands yeux, miroirs charmeurs,
Reflets d'audace et de délice,
La plainte vaine dit : « Je glisse » ;
La passion chante : « Je meurs ! »

En mes beaux yeux, vivantes fleurs,
Dont l'éclair bleu rit de malice
Sombre ou pâli, traître ou complice,
Sous le rire perlent des pleurs.

Saphirs amis du ciel nocturne,
Lisant dans l'ombre taciturne
L'ardent poème de la nuit,

Ce sont mes fiers regards de femme
Qui font resplendir de leur flamme
L'abîme où la volupté luit !

III

LA CHAMBRE DE LUCIENNE

(Harmonie en rouge et en noir, pour les peintres amoureux et qui pensent.)

Quand de l'ombre, qui vibre aux pourpres des rideaux,
Un rayon descendu glisse en joyeux méandre
Sur les ors si fanés du vieux cadre où Léandre
Nage vers le bonheur sur les flots d'Abydos,

Ou que l'aube plaintive, évoquant les tombeaux,
Promène la pâleur d'un lent matin de cendre
Sur l'alcôve attiédie et le froid palissandre,
Parmi des souvenirs voluptueux et beaux :

O la douce prison de l'obscurité blonde!
O l'abîme odorant qui m'étreint comme l'onde
Dans le vertige obscur des discrètes senteurs!

Et las du rêve altier dont la gloire est moins sûre,
Je crois, au gré flottant des parfums séducteurs,
Être Amfortas blessé qui chérit sa blessure...

IV

LE BÉRET DE LUCIENNE

(Harmonie en saphir et gris-perle.)

A l'abri des secrets bleuissants du velours
Combien je te jalouse, ô mouette cendrée,
Amicale douceur dans l'or fauve encadrée,
Qui te pâmes captive aux plis moelleux et lourds!

Ton aile tiède a su d'enveloppants contours,
Ta gorge blême s'est librement effondrée
Sur les parfums de l'ombre et de la germandrée,
Pour étreindre le port de tes blondes amours.

Rêves-tu d'infini, tourterelle marine,
Dans l'exil oublieux qui scella ta poitrine?
Renonces-tu la mer, mon petit goëland?

Ivre pareillement du bonheur dont tu râles,
Ma lèvre, ainsi que ton désir vorace et lent,
S'endormirait sur le doux nid des cheveux pâles....

V

LE PORTRAIT DE LUCIENNE

Pour L. D.

(Harmonie en saphir et en rose.)

Vos yeux grands, clairs saphirs dans l'ovale menu,
La pupille agrandie où la nuit s'est versée,
Original pimpant de la CRUCHE CASSÉE,
Tout votre être me conte un trésor méconnu.

L'infaillible baiser sur le sein demi-nu
Devine mieux l'énigme et candide et madrée;
Et la fossette mièvre à la roseur poudrée
Se moque, sous l'éclair du regard ingénu.

Ce matin, j'ai couru comme un fou jusqu'au Louvre :
Comme l'oiseau se rit de la cage qui s'ouvre,
Je croyais découvrir le cadre abandonné...

Mais, respirant toujours vos cheveux d'amoureuse,
Je reviens en tremblant vers le nid suranné
Que votre grâce illumina, cher petit Greuze !

1897.

VI

PRINCESSE BYZANTINE

A Massenet.

Quand la nuit bleue endort les prés de chrysoprase
Où Sarwégur a bu le sang, bardé de fer,
Et qu'à l'île de rêve un radieux enfer
D'esprits roses flottants charme l'ombre et l'embrase :

Blanche comme Hécata, front d'argent sur la mer,
Pure comme la Vierge ornant l'iconostase,
Une forme apparaît qui commande l'extase
A Roland, le féal du vieux roi Cléomer ;

Et c'est toi, Lys nocturne, ô fleur que nul n'émonde,
Épanchant un parfum plus grisant que le vin
Qui fait clamer l'hymen aux voix d'or du ravin,

Clair fantôme vivant du Bonheur roi du monde
Qui tends tes bras neigeux pour le moment divin,
Divine aux yeux voilés, fée ou femme, Esclarmonde!

RAYMOND BOUYER.





CHRONIQUE



La séance publique annuelle de l'Académie des Beaux-Arts a été tenue sous la présidence de M. Roty, assisté du comte Delaborde, secrétaire perpétuel. Au début de la séance, une œuvre symphonique, composée par M. André Bloch, ancien pensionnaire de Rome, a été exécutée. Le président a prononcé ensuite une allocution au cours de laquelle il a rendu un dernier hommage à la mémoire des membres de la Compagnie, décédés durant la dernière période annuelle, le duc d'Aumale et le paysagiste Français. L'assemblée a entendu la lecture de la notice écrite par le comte Henri Delaborde sur la vie et les œuvres du peintre Élie Delaunay [1]. Cette lecture a été faite par M. Gustave Larroumet, suppléant l'auteur dont la voix était fatiguée. Après la proclamation des prix décernés par l'Académie, la séance s'est terminée par l'exécution de la scène lyrique, *Frédégonde*, qui a remporté, cette année, le prix de Rome pour la composition musicale et dont l'auteur est M. d'Ollone.

Voici la liste des prix décernés à la suite des concours de Rome :

Peinture : Pas de 1er grand prix ; 1er second grand prix, M. Roger, élève de MM. J.-P. Laurens et Benjamin Constant ; 2e second grand prix, M. Sellier, élève de MM. Bouguereau et Gabriel Ferrier ; mention honorable, M. Gibert, élève de M. Gérome.

[1] V. plus haut (page 277) la notice de M. le comte Delaborde sur *Élie Delaunay*.

Sculpture : 1er grand prix, M. Ségoffin, élève de MM. Cavelier et Barrias ; 1er second grand prix, M. Magrou, élève de MM. J. Thomas et Injalbert ; 2e second grand prix, M. Vermare, élève de MM. Falguière, Marqueste et Lanson.

Architecture : 1er grand prix, M. Duquesne, élève de M. Pascal ; 1er second grand prix, M. Garnier, élève de MM. Blondel et Scellier de Gisors ; 2e second grand prix, M. Arfvidson, élève de M. Ginain.

Composition musicale : 1er grand prix, M. d'Ollone, élève de MM. Massenet et Ch. Lenepveu ; 1er second grand prix, M. Crocé-Spinelli, élève de M. Ch. Lenepveu ; 2e second grand prix, M. Schmitt, élève de MM. Massenet et Fauré.

Les autres prix décernés par l'Académie en vertu de fondations diverses sont les suivants :

Prix Leprince : M. Ségoffin pour la sculpture et M. Duquesne pour l'architecture.

Prix Albumbert (600 fr.) : M. Coudray, ancien grand prix de gravure en médailles et en pierres fines.

Prix Deschaumes (1.500 fr.) : M. Bossard.

Prix Maillé-Latour-Landry : M. Georges Bareau.

Prix Bordin : (Étude sur Jean Goujon) un prix de 2,000 fr. à M. Henry Jouin, et un prix de 1,000 fr. à M. Alexandre Courtry ; mention honorable à l'auteur du mémoire portant pour devise : « La Renaissance a été un grand fait intellectuel et artistique. »

Prix Trémont (2,000 fr.) : MM. Galland, peintre, Ségoffin, sculpteur, et Paul Puget, compositeur de musique.

Prix Georges-Lambert : Mmes Colin, Lavidière, Thierry-Lagrange et M. Power.

Prix Achille-Leclère (1,000 fr.) : M. Duquesne ; mention honorable : M. Olivier.

Prix Chartier (500 fr.) : M. Ratez, directeur du Conservatoire de musique de Lille.

Prix Troyon (Paysan conduisant ses bêtes aux champs) : M. Hugues de Beaumont ; mentions honorables à MM. Arlin et Azéma.

Prix Jean-Leclaire (deux prix de 500 fr.) : MM. Hulot et Lapeyrière.

Prix Chaudesaigues (2,000 fr.) : M. Jaussely ; mentions honorables : MM. Alexandre Bruel, Murier et Sandier.

Fondation de Caen : Conformément au testament de la comtesse de Caen, les revenus de la fondation ont été répartis, cette année, entre les pensionnaires de l'Académie de France, peintres, sculpteurs et architectes, à leur retour de Rome à Paris.

Fondation Delannoy (1,000 fr.) : à M. Duquesne.

Fondation Lusson (500 fr.) : à M. Tony Garnier.

Prix Jean Reynaud : à M. Bellel, artiste peintre.

Fondation Cambacérès (3,000 fr.) : à MM. Roger et Ségoffin.

Fondation Pigny (2,000 fr.) : M. Garnier.

Prix Desprez (1,000 fr.) : M. Forestier.

Prix Brizard (3,000 fr. chacun) : MM. Rudaux et Many Benner.

Prix Maxime-David (400 fr.) : Mlle Marie-Louise Richard.

Fondation Anastasi : M. Metzmacher.

Prix Eugène-Piot (2,000 fr.) : Mme Delacroix-Garnier, pour son tableau intitulé l'*Heureuse Mère*.

Prix Kastner-Boursault (1,000 fr.) à M. J. Combarieu. Deux autres prix de 500 fr. : à M. A. Pirro, pour son ouvrage l'*Orgue de J.-S. Bach*, et à M. Lavignac, pour son ouvrage *la Musique et les Musiciens*.

Prix Antoine-Nicolas Bailly (1,500 fr.) : M. Rouyer, architecte, pour sa mairie du 10e arrondissement.

Prix Houllevigne (5,000 fr.) : M. Antoine Vollon.

Fondation Joseph-Saintour : M. Coudray, ancien grand prix de gravure en médailles.

Fondation Pinette (3,000 fr.) : M. Henri Busser, grand prix de composition musicale.

Prix de l'École des Beaux-Arts. — Fondations de Caylus et de La Tour : MM. Marchetti, Alexis Blanconnier et Boisselier.

Grandes médailles d'émulation : MM. Chamson, J. Blanc, Descatoire et Hulot.

Prix Abel-Blouet : M. Hulot, élève de la première classe d'architecture qui a obtenu le plus de succès depuis son entrée à l'École.

Prix Jay : M. Mauban qui a obtenu le premier rang dans le concours de construction.

Un décret vient d'autoriser l'Académie des Beaux-Arts à accepter le legs qui lui a été fait par le docteur René-Nicolas Marjolin, membre de l'Académie de médecine, de la nue-propriété d'une somme de 100,000 francs. Après le décès de Mme Marjolin, veuve du testateur, usufruitière, le revenu de cette somme sera affecté à la fondation d'un prix biennal, qui, sous le nom de « prix Ary Scheffer », sera décerné par l'Académie des Beaux-Arts à un artiste français, auteur d'une gravure en taille-douce que l'Académie aura jugée la meilleure entre celles qui auront été exécutées durant les deux dernières années.

A la séance publique annuelle des cinq Académies, qui a été présidée, cette année, par M. Albert Sorel, de l'Académie française, M. Georges Lafenestre, de l'Académie des Beaux-Arts, a donné lecture d'une *Étude sur La Fontaine et les artistes de son temps.*

Les lectures faites au nom des autres sections de l'Institut étaient de M. Émile Picot, de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres ; de M. Henri Moisson, de l'Académie des Sciences ; de M. Himly, de l'Académie des Sciences morales et politiques.

A chacun des membres de l'Institut, la commission administrative centrale a fait distribuer un mémoire détaillé sur la donation de Chantilly. Dans un rapport qui fait suite au mémoire, M. Léon Aucoc, membre de cette commission, a établi comme suit l'estimation des charges incombant à l'Institut, d'après les conditions de la donation du duc d'Aumale :

La commission administrative centrale a fait une étude approfondie des dépenses, y compris les charges dont nous venons de parler et des recettes qui permettent d'y faire face.

Elle estime que les produits des titres, des locations diverses se rapportant à la chasse, aux courses, aux terres et fermes, aux maisons, à la pêche, aux coupes de bois, qui montent à plus de 390,000 francs, dépassent les dépenses et les charges d'une somme d'environ 40,000 francs.

Cet excédent donne largement les moyens d'atteindre le but principal de la donation : conserver le domaine de Chantilly et le mettre à la disposition du public avec les richesses d'art et les souvenirs historiques qu'il renferme.

D'autre part, la charge, provenant des annuités dues au Crédit foncier et dont le chiffre est actuellement de 86,318 francs, s'éteindra en 1934.

Ces charges acquittées, l'Institut emploiera l'excédent des revenus et les intérêts des capitaux provenant des aliénations prévues :

1° A l'entretien en parfait état des bâtiments, parcs, jardins, collections, œuvres d'art et de toutes autres parties du domaine objet de la donation ;

2° A l'acquisition, dans la proportion qu'il déterminera, d'objets d'art de tous genres, livres anciens ou modernes, destinés à enrichir ou compléter les collections, mais sans

pouvoir faire à cet égard aucun échange et sans pouvoir prêter aucun des objets qui les composent ;

3° A la création de pensions et d'allocations viagères en faveur des hommes de lettres, des savants ou des artistes indigents ;

4° A la fondation de prix destinés à encourager ceux qui se vouent à la carrière des lettres, des sciences ou des arts.

Il prendra, d'ailleurs, les dispositions nécessaires pour que les galeries et collections de Chantilly soient, sous le nom de *Musée Condé*, ouvertes au public deux fois par semaine, pendant six mois de l'année, et pour qu'en tout temps les étudiants, les hommes de lettres et les artistes puissent y trouver les facilités de travail et de recherches dont ils auraient besoin.

Les parcs et jardins devront être ouverts au public deux fois par semaine. La haute surveillance du musée et des collections de tout genre, la direction générale du domaine au point de vue de l'art et de l'agrément seront confiées à trois conservateurs qui seront nommés par l'Institut et choisis : un parmi les membres de l'Académie française, président ; un parmi les membres de l'Académie des Beaux-Arts ; un parmi les membres des autres classes de l'Institut. Ils feront à l'Institut toutes les propositions relatives aux opérations et acquisitions importantes, à la création et à la distribution des prix. Ils auront droit à un logement à Chantilly. Sous leurs ordres, un conservateur adjoint résidant à Chantilly sera chargé de la garde et de l'entretien du musée et des collections.

Le donateur désire que l'Institut conserve dans les emplois qu'ils occupent les gardes et serviteurs qui seront, au jour de son décès, attachés au domaine de Chantilly ; ceux de ces employés qui, sans motifs légitimes et contrairement à leur volonté, ne seront pas maintenus en fonctions devront recevoir une allocation viagère de retraite reversible proportionnellement le cas échéant, sur leurs veuves et calculée sur les bases du règlement institué par le donateur au mois de février mil huit cent soixante-quinze.

Les allocations viagères ainsi attribuées resteront à la charge de l'Institut, sans conférer en aucun cas à ceux qui pourront y prétendre aucun droit contre la succession du donateur.

Il va sans dire que l'Institut sera libre d'établir pour ceux de ses employés qui entreront à son service, sans avoir jamais servi le donateur, les dispositions qui lui sembleront convenables.

Les seuls objets exceptés de l'ensemble de la donation sont ceux à l'usage personnel du donateur, les équipages, bijoux, diamants et des pierreries, ne rentrant pas dans les collections artistiques, ainsi que certains tableaux portraits et autres objets ayant surtout le caractère de souvenirs de famille.

La stipulation finale, relative à l'éventualité qui rendrait impossible l'exécution de la donation, est conçue en ces termes :

Dans le cas où, pour une cause quelconque et à quelque époque que ce soit, l'Institut ne remplirait pas, ou serait empêché de remplir l'une ou l'autre des conditions ci-dessus établies, la présente donation sera révoquée et le donateur ou ses héritiers recouvreront immédiatement la pleine propriété de tous les immeubles et objets mobiliers qui y sont compris.

Le mémoire précité donne un état approximatif de la valeur des livres, manuscrits, tableaux et objets d'art acquis par le duc d'Aumale depuis 1886, date de la donation : cette évaluation s'élève à la somme de 1.470.404 francs. Le chiffre estimatif, donné dans l'inventaire de 1886, était de 8 millions.

L'Institut sera envoyé en possession aussitôt que seront remplies les

formalités légales d'autorisation ; le Conseil d'État, dans quelques mois, aura pris à ce sujet une décision définitive.

Ajoutons que le maire et le Conseil municipal de Chantilly, pour marquer leur gratitude envers la mémoire du duc d'Aumale, ont pris l'initiative d'une souscription pour lui élever un monument en cette ville.

On travaille actuellement à la réfection de la porte de l'École nationale des Beaux-Arts, qui s'ouvre sur la rue Bonaparte et dont les deux montants sont surmontés des bustes en pierre de Nicolas Poussin et de Pierre Puget. Ces deux bustes étaient, depuis plusieurs années, dans un état de détérioration complète, causée par la nature défectueuse de la pierre dans laquelle ils furent sculptés et qui s'effritait progressivement sous l'action des intempéries. Les deux bustes ont été sculptés à nouveau, en une matière sans doute plus résistante et plus durable.

L'Union centrale des arts décoratifs organise entre les artistes et industriels français un concours d'œuvres destinées à figurer ensemble, mais sous les noms de leurs auteurs, à l'Exposition universelle de 1900. Aux lauréats de ce concours préliminaire, 30.000 francs de prix seront distribués par un jury spécial. Le programme de ce concours est mis à la disposition des intéressés, au siège de l'Union centrale des arts décoratifs, à Paris.

Sur la proposition du ministre des Affaires étrangères, M. Maurice Lobre, artiste peintre, a été nommé chevalier de la Légion d'honneur.

La commission de la décoration picturale de l'Hôtel-de-Ville de Paris et surtout le Conseil municipal de Paris, duquel elle tient son mandat et qui sanctionne souverainement ses décisions, devraient bien finir par se convaincre de ce que présente de défectueux et de stérile, au point de vue de l'art, le système des concours. Une expérience cent fois répétée a péremptoirement mis en évidence cette constatation : dans ce vaste ensemble de la décoration de l'édifice municipal, tout ce qui a une valeur d'art sérieuse procède de la commande directe.

Un compromis entre les deux systèmes, consistant en des concours restreints à certains artistes nommément désignés, a été tenté, qui n'a guère donné de meilleurs résultats. Les artistes eux-mêmes répugnent visiblement à cette combinaison. C'est ainsi que, pour la décoration du plafond de la bibliothèque du Conseil municipal, six peintres avaient été invités au concours restreint : quatre seulement, parmi eux, ont pris part à ce concours. Sur les quatre esquisses présentées, la commission en a tout d'abord écarté deux ; les deux autres, celles de MM. Eugène Carrière et Maurice Eliot, ont été, après examen et discussion, finalement rejetées.

En présence de ces résultats négatifs, il aurait dû paraître logique de renoncer à un nouveau concours et de recourir à la commande directe.

Il n'en a rien été ; il a été décidé qu'un nouveau concours serait ouvert et qu'à la place des deux artistes qui ont refusé de concourir deux autres seraient désignés. MM. Henri Martin et Picard ont été choisis. Cette nouvelle tentative, basée sur des errements manifestement condamnés, aboutira-t-elle ? Rien n'est moins certain. La commission et le Conseil municipal lui-même feraient sagement de ne point persister dans ce système, sinon les artistes finiront par se refuser absolument à participer aux concours qu'elle organisera désormais.

Le Conseil municipal de Paris a voté, sur la proposition de M. Levraud, une subvention de 3.000 francs pour l'érection, à Paris, du monument à Lavoisier.

Sur la proposition de M. Thuillier, il a été décidé qu'un buste de Frédérick Lemaître sera érigé au point de jonction des quais de Jemmapes et de Valmy, à Paris.

Sous les ombrages du parc Monceau, non loin de la naumachie qu'encadre si poétiquement la gracieuse colonnade en ruines, s'élève maintenant le monument voué à la mémoire de Maupassant, dont le marbre fut si justement admiré au dernier Salon des Champs-Élysées. L'héliogravure l'a reproduit ici même [1], tel qu'il figurait à cette exposition : une exquise Parisienne, mise à la mode du jour, nonchalamment accoudée sur un banc, rêve, en une attitude pensive et mélancolique, le regard fixe, la tête appuyée sur la main ; un livre entr'ouvert est retenu dans l'autre main, dont un doigt passé entre les feuillets marque ce passage de *Fort comme la mort :* « Petite, assieds-toi là et prends ce recueil de vers, cherche la page 336 où tu trouveras une pièce intitulée les *Pauvres Gens*. Absorbe-la comme on boirait le meilleur des vins, tout doucement, mot à mot, et laisse-toi griser, laisse-toi attendrir. Écoute ce que te dira ton cœur. Puis ferme le bouquin, lève les yeux, pense et rêve... » Ce sentiment, le marbre de Raoul Verlet l'exprime avec une rare intensité ; dans cette élégante et séductrice figure, il prédomine, plus idéalement éloquent encore que la grâce même, plastique et capiteuse, de cette Parisienne, qu'il transfigure, dont il fait la Muse de Maupassant, de l'écrivain dont les Lettres françaises regrettent la destinée lamentable et la fin prématurée.

Dans le discours qu'il a prononcé à la fête d'inauguration de ce monument, M. Henry Roujon, directeur des Beaux-Arts, après avoir évoqué la vie et analysé l'œuvre de Maupassant, a dit :

Un jour, jour de deuil et de rage, nous apprîmes que cette raison si claire venait de s'abîmer dans la nuit. Le sort a d'atroces caprices. Maupassant connut-il la torture sans égale d'assister minute par minute au naufrage de son moi ? nous voulons espérer qu'après les premières heures d'épouvantement la nature daigna se montrer clémente à celui qui lui avait tant pardonné et savait si bien la contempler sans colère. Souhaitons qu'elle

[1] V. l'*Artiste* d'août dernier.

ait su endormir ce beau génie avant d'en disperser dans le néant les dons magnifiques. L'incomparable conteur avait tant d'amis inconnus que sa longue agonie fut un deuil public. La foule poussa la plainte de l'héroïne de Shakespeare : « Oh ! s'écria-t-elle comme Ophélia, oh ! voir cette noble et souveraine raison, faussée et criarde comme une cloche fêlée ! Voir la beauté de cette jeunesse en fleur, flétrie par la démence ! Avoir vu ce que j'ai vu, et voir ce que je vois ! »

Nous restons, après tant d'années, frissonnants et indignés de cette absurde et abominable aventure. Le drame de la mort de Maupassant nous voile le songe éblouissant de sa vie ; sa destinée nous fait toucher le tréfonds de la gloire humaine et mesurer la vanité du génie. Nous sommes hantés malgré nous par cette phrase désolée du grand ancêtre Chateaubriand, que Maupassant et son maître Flaubert aimaient à déclamer sous les frondaisons de leur Croisset : « Homme, tu n'es grand que par le malheur ! Tu n'es quelque chose que par la tristesse de ton âme et la mélancolie de ta pensée. »

Mais, messieurs, l'histoire de Guy de Maupassant, ce n'est pas seulement un nom de plus à inscrire au martyrologe de l'art, c'est une ligne à graver en lettres d'or au Panthéon des gloires littéraires. Écartons les souvenirs amers. Le voici, revivant parmi nous ! Il nous est rendu par un prestige de l'art et par la piété de ses confrères. Paris lui donne asile dans le lieu délicieux qu'il a aimé, qu'il a décrit comme il savait décrire. Un statuaire heureusement inspiré a placé près de son buste sa muse familière : cette jeune femme songeuse et un peu inquiète, qui se plaît aux histoires douloureuses et prolonge son rêve au-delà du livre. L'admiration fidèle des femmes, cette forme charmante d'immortalité que souhaitait l'austérité adoucie de Renan, c'est bien là l'hommage délicat et enchanteur que Maupassant eût demandé pour sa mémoire. Soyez remerciés, messieurs, d'avoir su, avec tant de patience et d'amour, élever un monument impérissable à l'un des écrivains de ce temps dont la renommée défiera les âges. A ceux qui l'ont aimé il semble, grâce à vous, voir errer à travers ce radieux automne son ombre souffrante, enfin apaisée.

MM. Henry Houssaye, Puech et Zola, le premier en qualité de président de la Société des gens de lettres, le second au nom du Conseil municipal de Paris, le dernier au nom des amis de Maupassant, ont fait l'éloge de l'écrivain. Puis M[lle] Brandès, de la Comédie-Française, a dit des vers de circonstance écrits par M. Jacques Normand.

Un buste, en marbre, de Maupassant surmonte et complète le monument sculpté par M. Raoul Verlet, dont la partie architecturale a été dessinée par M. Henri Deglane.

C'est encore M. Raoul Verlet qui est l'auteur d'un monument, récemment inauguré à Châteauroux, érigé à la mémoire des soldats morts pour la défense du territoire.

Un fût crénélé, autour duquel des inscriptions commémoratives alternent avec des faisceaux civiques, s'élève au-dessus d'un soubassement circulaire et supporte un groupe de pierre, composé d'un jeune homme nu, l'épée d'une main, le drapeau nationnal de l'autre, debout dans la fière attitude de la résistance, et d'un génie ailé qui symbolise la Patrie ; à leurs pieds, les divers attributs de l'agriculture complètent la composition. L'une de ces figures, celle de la Patrie, fait songer, par l'envol et par le geste du bras levé, à la figure de la Marseillaise du fameux haut-relief de Rude ornant l'arc-de-triomphe de l'Étoile. L'ensemble, qui est de belle allure, comprend, à la base du fût, sur la face antérieure l'écus-

son des armes de Châteauroux, et, sur la face postérieure, une charmante figure de petite Berrichonne, assise au milieu des hautes herbes et tenant dans sa main un bouquet de fleurs champêtres ; cette figure, d'un joli sentiment alangui, met, dans ce monument, la note gracieuse et mélancolique, qui semble caractéristique dans les œuvres du sculpteur Verlet.

A Miramont (Lot-et-Garonne) vient d'être élevé un buste du général de Grammont, celui-là même qui, alors qu'il était député à l'Assemblée législative, se fit le promoteur de la loi, qui porte son nom, réprimant les mauvais traitements exercés sur les animaux domestiques.

Ce petit monument, pour l'érection duquel se sont concertées la Société protectrice des animaux et la municipalité de Miramont, est l'œuvre du statuaire Thomas.

Un concours ouvert par la ville de Lens pour la construction d'un hôtel-de-ville avait réuni trente-sept projets parmi lesquels le jury chargé du classement a attribué à M. Jules Doré le 1er prix avec une prime de 3.000 francs, à M. Bienaimé le 2e prix avec prime de 1.500 fr., à MM. Joanne, Robert et Cavé le 3e prix *ex æquo* avec prime de 1.000 francs à chacun.

Léon XIII a décidé qu'une statue de Fourier de Mattaincourt, le saint nouvellement canonisé, sera édifiée dans la basilique de Saint-Pierre de Rome. La commande de ce monument, qui sera exécuté en marbre et ne doit pas mesurer moins de cinq mètres de haut, a été faite au sculpteur français Louis Noël.

Il est à remarquer que, jusqu'ici, des artistes français seuls ont concouru à la décoration sculpturale de la basilique : ce sont Legros, Laboureur et Slodtz.

Un exemplaire de l'album contenant la reproduction photographique des fresques du Pinturicchio qui décorent les appartements, nouvellement restaurés, des Borgia, au Vatican, et destiné par Léon XIII aux chefs d'État, a été remis à M. Félix Faure, de la part du pape, par le nonce apostolique, Mgr Clari.

Cet album contient six planches représentant chacune des six chambres de l'appartement des Borgia, plus quatre-vingts autres planches environ, reproduisant les détails des peintures, ainsi que leur description.

Un correspondant du *Temps* adresse à ce journal les détails qui suivent, sur une fête donnée au peintre russe Aïvazowsky par ses compatriotes :

On vient de célébrer à Théodosie, où il est né, le soixantième anniversaire de la vie artistique du célèbre peintre de marine russe Aïvazowky. Déjà presque célèbre à vingt-

deux ans, cet artiste de quatre-vingt-cinq ans, manie encore le pinceau avec une sûreté de main vraiment remarquable ; ses tableaux les plus récents sont toujours imprégnés de cette atmosphère criméenne dont il a trouvé et gardé le secret ; et c'est lui, malgré son grand âge, que la presse désignait dernièrement, lorsqu'il s'agissait de fixer sur la toile le souvenir de l'arrivée du président de la République à Cronstadt. Mais ce qu'il y a de vraiment touchant dans la longue carrière du célèbre peintre, c'est le culte qu'il a toujours professé pour Théodosie (l'ancienne Kaffa), sa petite patrie. C'est là qu'il a voulu passer la plus grande partie de sa vie ; c'est là qu'il est toujours venu se reposer des fatigues qu'imposent aux hommes célèbres la vie bruyante des capitales ; c'est là qu'il a signé ses meilleures toiles, et son plus grand souci a été d'entraîner avec lui, dans son essor, sa petite bourgade de jadis qui est aujourd'hui, grâce à ses persévérants efforts, le port de commerce de la mer Noire.

C'est pour fêter son illustre concitoyen que le conseil municipal (douma) se réunissait ce matin, à onze heures, en séance extraordinaire et publique, dans la grande salle du club. Vers onze heures un quart, Aïvazowky arrivait, la poitrine couverte de décorations, portant au cou la croix de la Légion d'honneur et, en écharpe, le grand-cordon rouge de l'ordre d'Alexandre, qui lui avait été conféré le matin même par l'empereur. Le maître était suivi du gouverneur de la Tauride, aussi en grand uniforme. Le maire a alors invité Aïvazowsky à présider la séance qu'il a déclaré ouverte, et le secrétaire de la « douma » a lu une adresse dans laquelle on rappelait les nombreux services rendus par Aïvazowsky à sa ville natale. Le maire lui a remis une très belle palette d'argent. Après la séance, le défilé des différentes députations a commencé. Très long, ce défilé et aussi pittoresque qu'imposant : les différents ministères, l'Académie de peinture, toutes les associations de bienfaisance, les gymnases, etc., etc. ; puis se sont présentés les Karaïtes, ayant à leur tête leur chef en large *beniche* de moire bleue, couverte de décorations ; les Tartares, précédés de leur moullah en turban blanc ; les Arméniens, les israélites, les artisans de la ville, toutes les administrations, les maréchaux de la noblesse du district, etc., etc. Le coup d'œil était vraiment imposant.

Sur l'estrade, entouré du conseil municipal, se trouvait le maître, dont la belle tête blanche se détachait sur un fond de verdure qui entourait un grand portrait de Nicolas II drapé de velours rouge à crépines d'or.

Après cette séance, qui a duré une heure et demie, un dîner de 200 couverts réunissait les notables de la ville et les nombreux délégués venus des quatre coins de la Russie. Ce dîner s'est terminé par de nombreux toasts en l'honneur d'Aïvazowsky ; et le gouverneur de la Tauride a voulu, en quelques mots, associer la France à cette fête de famille. Ces quelques mots ont été accueillis par de nombreux hourras et on a écouté debout la *Marseillaise*.

De son côté, la ville de Bâle a tenu à honorer le talent du peintre Bœcklin par une fête, coïncidant avec l'exposition de ses œuvres. Une représentation de circonstance a été donnée au théâtre, puis un banquet a réuni les autorités fédérales et cantonales, un grand nombre d'artistes et les amis de Bœcklin. Le président de la Confédération helvétique a prononcé une allocution, et l'un des membres du gouvernement bâlois, M. David, a, en l'absence du peintre qui ne quitte plus sa retraite de Florence, chargé son fils de lui remettre, de la part de la ville de Bâle, une adresse de félicitation et une médaille d'or à son effigie.

Le 500e anniversaire de la naissance de Hans Holbein a été célébré à Bâle par une exposition où ont été groupés tous les tableaux du maître, que possède le fameux musée bâlois, ainsi que tous ceux qu'on a pu réu-

nir en Suisse ou ailleurs. On y a joint des dessins, des estampes et la reproduction photographique de toutes les œuvres connues de Holbein, ainsi que les livres qu'il a illustrés.

Un artiste qui, dans l'aquarelle, avait révélé un talent délicat et produit, en ce genre, certaines œuvres capables de rivaliser avec celles des artistes les plus réputés, Gaston Béthune vient de mourir à l'âge de quarante ans. Depuis longtemps il exposait régulièrement aux expositions annuelles de la Société des aquarellistes, dans la galerie de la rue de Sèze, et toujours ses fins paysages de Provence, ses habiles et fines notations des effets de la lumière dans l'étude des côtes méditerranéennes, ralliaient le suffrage des connaisseurs. D'autres artistes ont montré des qualités plus brillantes, plus spontanées, plus vigoureuses ; nul n'a mieux réussi que Béthune à rendre la subtile et vaporeuse finesse de certains effets du ciel, à relever d'une touche délicate l'interprétation de la nature en général. Si la notoriété ne lui est pas venue du côté du grand public, il a tout au moins conquis, par des qualités peu communes, l'estime des artistes.

Le paysagiste Gustave Maincent est mort dans sa quarante-septième année, après une carrière qui, malgré sa fin prématurée, a été bien remplie, ainsi qu'on a pu voir par une exposition, qu'il fit en ces dernières années, de ses œuvres qu'il avait groupées sous ce titre général : *De Paris à Chatou*.

C'est, en effet, aux rives de la Seine dans la banlieue parisienne, qu'il empruntait le plus souvent le sujet de ses toiles, et il excellait à en interpréter la physionomie particulière, la nature un peu factice mais pourtant très séduisante dans les recoins que le fleuve, en ses multiples méandres à la sortie de Paris, présente sous les aspects les plus variés, et dont un paysagiste bien doué, tel que l'était Maincent, ne pouvait manquer de subir le charme tantôt intime, tantôt grandiose. Pour qui en a compris et ressenti l'attrait, il est bien explicable que ce délicat artiste en ait fait le motif à peu près exclusif de ses études.

On annonce la mort, à Vienne, du peintre orientaliste Aloys Schœnn, l'un des maîtres les plus estimés de l'Académie des Beaux-Arts de cette ville. Il était âgé de soixante-douze ans. Après avoir travaillé dans l'atelier d'Horace Vernet, à Paris, il avait séjourné en Orient pendant de longues années, en Égypte plus particulièrement, et c'est précisément par ses tableaux inspirés de l'Orient qu'il avait assis sa réputation.

Le Directeur-Gérant, Jean Alboize.

CHATEAUDUN. — IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ TYPOGRAPHIQUE.



ÉDOUARD SAIN

Une tête trapue, où les yeux bleus, derrière le binocle que la presbytie oblige, dardent un loyal regard, où le nez puissamment courbé surmonte des lèvres fortes et bonnes, le tout encadré de barbe et de cheveux d'argent : tel apparaît Édouard Sain, en l'an de grâce 1897. Le corps, de taille moyenne, est, malgré l'alourdissement des années, toujours agile, tantôt juché sur le haut tabouret du peintre, tantôt campé à distance devant le chevalet, dans l'attitude résolue du soldat face à l'ennemi, — inoffensif soldat de l'Art, dont le bouclier est la palette de bois et dont les traits sont ces pinceaux, trempés au sang même de l'Idéal. Voilà près d'un demi-siècle que Sain manie ces armes pacifiques, et sa main, main épaisse et ronde de solide Bourguignon, n'a pas un tremblement, comme son effort vers le Beau n'a pas une défaillance, et sa conscience pas une ombre.

Sain est né, comme Prud'hon, à Cluny (Saône-et-Loire), en 1830. Tout jeune, il accompagna son père, percepteur à Valenciennes, et c'est là que commença son éducation [1]. Élève des cours de l'Académie de cette ville, « l'Athènes du Nord », il eut pour camarades le futur architecte Edmond Guillaume, les futurs sculpteurs Crauck, Hiolle et Carpeaux. A dix-sept ans, reçu le trente-cinquième à l'École des Beaux-Arts de Paris, il entre dans l'atelier de Picot, élève de Guérin, et gagne successivement plusieurs médailles. A Douai, il expose, en 1851 pour la première fois, un portrait, celui de son professeur valenciennois, M. Julien Potier. En 1853, il affronte le public parisien ; son tableau académique, *Vénus et l'Amour,* lui vaut une mention élogieuse de Théophile Gautier. Il délaisse ensuite les froideurs mythologiques et se rapproche de la vie. Tout d'abord, il est séduit par un sujet

[1] L'art avait eu déjà un représentant dans sa famille : son grand-père maternel, Bénigne Bouchet, peintre amateur, avait été longtemps secrétaire de la *Société des Trente,* à laquelle appartenaient, entre autres, le baron Taylor, Paul Delaroche, Horace Vernet, Jean Alaux et F.-E. Picot.

historique, le *Cabaret de Ramponeau, sous Louis XV*. Sous les solives épaisses de l'antre des Porcherons, des petits-maîtres attablés avec de jolies filles d'opéra, des farauds et des grisettes boivent et devisent. Ramponneau en personne, nu-tête, le broc en une main, le verre en l'autre, trinque avec les plus choisis de ses clients,



ÉTUDE POUR LE « CABARET DE RAMPONEAU »
Dessin d'Édouard Sain.

cependant qu'un violoneux fait courir, sur le tumulte des voix et des chocs de verres, des baisers et des rires, l'aigre fredon de quelque gavotte. Ce n'est pas sans peine que le jeune peintre, alors sans grandes ressources, avait réussi à grouper un tel nombre de personnages. Ses voisins et ses parents s'étaient heureusement prêtés à lui servir de modèles, et il est constant que

le personnage à perruque poudrée, accoudé sur la gauche du tableau, représente le jeune Charles Durand, un nom que devait



ÉTUDE DE FEMME
Dessin d'Édouard Sain.

dans la suite éclipser le pseudonyme de Carolus Duran. L'ouvrage, travaillé quatre ans, obtint, au Salon de 1857, un légitime succès.

Peu après, Édouard Sain se fixa à Écouen. De là datent ses

petits tableaux, d'un naturalisme ému et simple, représentant des enfants d'humbles familles, observés dans leur vie d'écoliers et de petits travailleurs. Vers la même époque, et dans la même note, il fait danser, rire, lire ou marcher à l'ouvrage de petits *Ramoneurs* à faces charbonnées, sous leur souquenille sombre. Si le peintre, à ce moment, eût écouté les éloges du public et cédé aux sollicitations des marchands de tableaux, il se confinait dans la production de ces petits personnages popularisés par le fabuliste Guiraud. Mais il ne lui plut pas de s'attarder davantage en leur compagnie, et il quitta les petits Savoyards pour l'Espagne. Il revint de ce côté des Pyrénées, à Saint-Jean-de-Luz (1860), et en rapporta d'excellentes études de *Femmes basques*, belles créatures conservant, dans la gravité de leurs attitudes et la noblesse de leurs formes, le type de cette race fière, la plus ancienne d'Europe, et peut-être la plus pure de tout élément étranger [1].

Sain avait concouru une fois pour le prix de Rome, en même temps qu'Émile Lévy et Élie Delaunay : cette année-là, aucun prix n'avait été décerné. Il n'avait pas recommencé. Cependant l'Italie l'attirait. En novembre 1863, il partit pour Rome. Là il travailla huit mois dans l'atelier de Carolus Duran [2], puis se rendit à Naples, visita Pompéi et Pœstum, et, avec son ami Hamon, se fixa à Capri [3].

[1] Les *Femmes à la fontaine* demeurent connues par la lithographie qu'en fit Célestin Nanteuil. Deux ans plus tard, le *Départ pour la messe* fut acquis pour le musée de Mâcon.

[2] Notons ses premières impressions : « On éprouve ici une grande difficulté à faire poser qui que ce soit, à cause d'un préjugé invétéré qui consiste à croire que l'on doit mourir dans l'année, quand on se prête à cette action. C'est bien dommage, car il y a de si beaux types ! Quant au costume, il a disparu complètement à Rome et aux environs. Il faut aller beaucoup plus loin pour le trouver. » (Lettre d'Éd. Sain, du 12 déc. 1863). Et signalons les camarades qu'il y trouva : « Carolus Duran, Hamon, Harpignies, Heilbuth, etc. On se voit, le soir, au café grec ». (*Ibid.*). L'hiver de 1864 paraît avoir été assez froid à Rome. « Il a gelé à 4 ou 5 degrés et il gèle encore, la nuit. Aussi nous nous ruinons en bois, Duran et moi, pour chauffer son immense atelier. Pour ma chambre, il n'y a pas de cheminée. » (Lettre du 22 janvier 1864). Sain faisait d'ailleurs alterner le travail et les excursions. « ... Je ne t'ai pas parlé de nos soirées (à l'Agosta) qui ont été des plus gaies, les principales autorités du pays, telles que le brigadier de gendarmerie, un curé, un chanoine, un abbé, des paysans, des paysannes ayant été invités par notre hôte et nous donnant la représentation de différents jeux dont le but est toujours de se donner d'énormes claques sur les joues et de monstrueux coups de pied dans le derrière, ce qui nous faisait crever de rire. Il faudrait encore quatre pages pour te raconter toutes les farces qui nous ont égayés, ce qui nous a fait du bien, car, à Rome, on ne rit pas beaucoup. » (Lettre du 25 février 1864).

[3] « Enfin c'est un grand évènement à Capri, il va y avoir un atelier de peintre ! *Ce sera le premier* ». (Lettre du 12 octobre 1864). Les deux lettres suivantes à ses parents nous donnent une idée de l'état d'âme de notre peintre vers cette époque, de ses projets et de ses relations avec son illustre ami : « Comme il se passe du temps sans que je vende

Dix ans (1865-1875), il subit le charme de cette contrée séduisante que jadis les riches Romains avaient élue pour y passer leur villégiature d'été et qu'ils avaient couverte de thermes et de châ-

quelque tableau ! Cette idée-là me tourmente sans cesse, que je sois à Paris ou que j'en sois éloigné. Malgré les efforts bien pénibles que coûte l'éclosion d'une œuvre, il serait si bon de ne pas avoir à penser à autre chose, mais ne songeons pas trop à cela... Marchons quand même, puisque ma destinée semble le vouloir ainsi, et que, sans cette peine, je serais trop heureux ; car je puis dire que depuis que je suis au monde, cela a été le seul grand chagrin de ma vie, cette appréhension constante de l'avenir, par le trouble que cela met quelquefois dans mes idées et par les belles occasions de bonheur qui m'ont échappé, à cause de ce manque d'équilibre et de liberté dans mon existence d'homme et d'artiste. Je vous ai toujours eu là, bien heureusement pour moi, et vous avez été la consolation de mon cœur, au point de vue matériel et moral, car j'ai toujours eu besoin d'affection ; je n'aurais pu vivre sans cela, et, vous ayant, cela m'a empêché d'aller en chercher ailleurs quand même, à tout prix. Que Dieu vous conserve de longs et heureux jours, c'est ce que je souhaite du plus profond de mon cœur ! Qu'il me donne à moi, un jour ou l'autre, la récompense que je crois avoir méritée par ma vie d'efforts et de travail, et nous pourrons alors vieillir tous trois heureux de ce bonheur calme, né de l'estime, de la reconnaissance et de l'amour. Il y a quelques années, je rêvais un autre avenir ; vous y teniez toujours une grande place ; j'espérais alors conquérir plus tôt et plus complètement la liberté par le travail et le talent, et j'aurais été heureux de joindre à votre affection celle d'une femme aimée, d'enfants qui vous auraient chéris, et dans lesquels vous vous seriez sentis revivre tout en vieillissant et que vous auriez adorés !... Cette suprême félicité ne m'a pas été donnée : il m'a fallu faire ce grand sacrifice, mais il me reste l'art (cette idole adorée qui en exige toujours quelques-uns) et vous. » (Capri, 8 janvier 1865). — « Tu te rappelles, chère mère, Carolus Duran : il venait quelquefois me voir dans mon petit atelier de la rue Pigalle ; mon père, lui, ne doit pas l'avoir oublié, car il l'a rencontré souvent chez moi à cette époque. C'était à ce moment un garçon très jeune, original, fantasque, plein d'une surabondance de vie qui le faisait quelquefois ressembler à un fou ; il lui reste toujours un peu de tout cela, mais il est ambitieux, très intelligent, très doué pour toutes choses, il a appliqué toute cette sève et toute cette énergie dans la peinture, et je suis convaincu que, dans la génération actuelle, c'est un de ceux qui marquera le plus. Il a débuté dans la vie par de rudes épreuves, la misère et la maladie. La pension de Lille, sa ville natale, l'a sauvé en lui permettant de quitter Paris, où il ne savait plus à quel saint se vouer. La maladie a continué longtemps à l'accabler, mais, depuis un an environ, il va beaucoup mieux, et il est maintenant dans un état assez bon de santé. Tu peux te rappeler que, quelque temps après mon arrivée à Rome, il est revenu de Venise, encore très malade ; je lui ai rendu à ce moment quelques petits services ; lui, très amicalement, tu t'en souviens, a mis son atelier à ma disposition. Nous avons vécu fraternellement à Rome pendant tout le temps que j'y suis resté : nous nous encouragions mutuellement. Lui, plus que tout autre, malgré une confiance en lui qu'il manifeste souvent aux dépens des autres (ce qui lui a fait à Rome beaucoup d'ennemis), malgré ce degré incroyable de sève et d'énergie, malgré tout cela, dis-je, il a dans l'intimité des moments terribles de doute et de découragement. Je l'ai soutenu souvent, toujours en le poussant au travail, pendant qu'il jouissait encore de sa pension, lui faisant voir combien de nouvelles difficultés surgiraient pour lui, quand, retourné à Paris, obligé de songer à gagner sa vie au jour le jour, il se trouverait dans l'impossibilité de produire des œuvres grandes et sérieuses ; c'est donc un peu sous l'influence de mes paroles qu'il s'est mis à chercher une grande composition qui a pour titre l'*Assassiné dans la campagne de Rome*. Rien de plus émouvant et de plus dramatique que cette toile, qu'il ébauchait à mon départ, et qui, j'en suis convaincu, aura du retentissement à Paris. Eh bien ! si je l'ai amicalement encouragé, voyez, par les paroles suivantes qu'il m'écrit, comme, de son côté, il est affectueux et

teaux de plaisir. Les brunes Capriotes aux formes abondantes, aux vigoureuses attaches, filant ou dévidant la laine, récoltant les oranges ou vendant les pastèques et les grenades (*Souvenir de Piedi-Grotta, à Naples*), pêchant les *polpi* ou dansant la tarentelle, lui inspirèrent une quinzaine de toiles de fin coloris et de composition décorative, aujourd'hui dispersées dans des musées ou des galeries privées.

Dès 1866, était exposé à Paris et médaillé à l'unanimité des suffrages, puis admis au musée du Luxembourg, où il se trouve encore, son beau tableau des *Fouilles de Pompéï*[1]. Est-il nécessaire

dévoué. Voici un passage de sa lettre, en réponse à une de moi : « Je rêve de nouveau à la « gloire, me dis-tu : voilà une parole qui me rend heureux, car je crois que c'est un « puissant stimulant et qu'on ne peut s'en passer pour créer de vraies œuvres. Je ne doute « pas, ami, que ton tableau de Pompéï soit supérieur à tous ses prédécesseurs. J'ai pu « juger de tes progrès par tes dernières toiles faites à Capri ; non-seulement elles étaient « plus franches d'aspect, mais encore d'un caractère de forme plus large et plus sérieux ; « ta couleur qui était terne et lourde, a pris de la finesse et de l'éclat ; tu t'es dégagé d'une « espèce de glu qui te collait les ailes et t'empêchait de t'élever. Béni, cent fois béni ton « voyage en Italie ! Tu étais fini, si tu ne t'échappais de Paris, c'est-à-dire à ce besoin d'in« cessante production, sans grand amour ni de l'art ni de ses œuvres. Je te dis cela main« tenant, comme on dit à un convalescent qu'il a failli mourir, parce que tu en es sorti. » Si je vous transcris ces paroles, dictées par une amitié sincere et dévouée, c'est que, de mon côté, depuis que je suis seul à seul ici à Capri, j'ai souvent pensé la même chose et je me l'avoue à moi-même maintenant. J'étais sur une pente glissante et dangereuse, je dépensais des efforts inouïs, mais qui étaient perdus ou à peu près, par le trop grand nombre de sujets auxquels ils étaient appliqués et par cette préoccupation constante de gagner de l'argent pour me suffire à moi-même ; l'art est une chose trop sainte pour être prostituée de la sorte ; si j'avais pu donner à trois ou quatre œuvres la somme de travail et de temps que j'ai dépensée et dissipée sur une foule de choses, combien je serais plus avancé sous le rapport des résultats, peut-être, et surtout pour les progrès ! Un de mes regrets, quand j'y pense bien, c'est d'avoir eu trop tôt cette illusion d'espérer toujours me tirer d'affaire sans vous être à charge ; de cette erreur viennent toutes mes tentatives souvent infructueuses et quelquefois coûteuses. En résumé, j'ai eu tort, je l'avoue, les faits le prouvent ; je suis arrivé, c'est vrai, à gagner quelque argent, mais pas assez pour ne pas avoir souvent recours à la bourse paternelle, et mes efforts dans cette voie du lucre m'ont écarté souvent de la vraie route que je dois suivre, m'ont rapetissé, et m'ont, ce qui est plus grave, arrêté souvent dans mes progrès. Si j'avais mis de côté mon amour-propre exagéré sur ce point et que je vous eusse demandé de plus grands et de plus réguliers sacrifices, les premières années, il est probable que, depuis longtemps déjà, je serais arrivé au but désiré, c'est-à-dire à une position plus élevée dans les arts, et que, depuis plusieurs années, j'aurais pu non-seulement ne plus avoir la moindre charge à vous faire supporter, mais, au contraire, vous tenir compte de ces premiers sacrifices. » (Capri, 31 mai 1865.)

[1] « Je travaille avec une assiduité soutenue à mon tableau des *Fouilles ;* il marche bien, avec ordre, et j'espère pouvoir le terminer assez à temps pour l'envoyer au Salon prochain. Il faut avoir une œuvre de cette importance en train, et vouloir la faire pour une époque fixée, pour résister à la tentation de jouir plus souvent et plus complètement du beau soleil, du temps magnifique, des belles journées que nous avons eues ici depuis le 1er janvier. Les bourrasques, le vent et la pluie ont cessé. Les orangers et les citronniers, tout brillants de fruits, sont plus beaux que jamais, la mer est redevenue calme et bleue, comme aux plus beaux jours de l'été. Naples, le Vésuve, les îles de Nisita, Ischia et Pro-



Les Fouilles de Pompéi

Tableau d'Edouard Sain

(Musée du Luxembourg)

de le décrire? Le Vésuve, dans le fond, se dresse, exhalant une légère fumée : la menace du volcan est bénigne. Le moment est bon pour rechercher dans le sol les monuments que la lave a ensevelis. Mais, ici, point d'équipes d'ouvriers que dirige quelque savant de l'École d'Athènes. Des femmes, de robustes femmes du pays, servent à ces exhumations archéologiques. Les bras et les pieds nus, dans un cotillon simple, drapé avec une grâce antique, elles vont et viennent au milieu des marbres qui émergent du terrain. L'une, agenouillée, lave un fût de colonne dorique ; l'autre porte sur la tête une corbeille pleine de terre déblayée ou d'objets découverts. D'autres, avançant vers le spectateur, vont se charger, avec le même vaisseau d'osier en main. Une autre enfin se désaltère à une cruche de grès, au milieu de ces rudes travaux. La beauté des attitudes, le parfait équilibre des groupements, l'intelligence de la couleur, la pureté du dessin, tout concourt à faire de cette toile un chef-d'œuvre de peinture savante et harmonieuse[1]. Et les



ÉTUDE POUR LES « FOUILLES DE POMPÉI »
Dessin d'Édouard Sain.

cida se voient dans leurs plus petits détails, malgré l'éloignement, et les collines boisées de Capri ressemblent au tableau que l'imagination se fait du Paradis terrestre... » (Lettre de Capri, 8 janvier 1865). La toile a 174 centimètres de largeur sur 120 de hauteur. Elle fut d'abord exposée avec grand succès à Rome, au commencement de l'année 1866, à côté du tableau de Hamon, les *Muses à Pompéi,* et M. Beulé, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, remarqua ces deux œuvres qui « se faisaient pendant ». A Paris, le marquis de Chennevières, directeur de l'Exposition des artistes vivants au Palais de l'Industrie, chargé officieusement de l'achat des tableaux pour l'Empereur, fit demander le prix de l'œuvre de Sain. On lui répondit 10.000 fr., les *Fouilles de Pompéi* représentant à peu près deux ans de travail. Mais on le céda pour 4.000 fr. a M. de Nieuwerkerke, sous la condition qu'il serait placé au Luxembourg en juillet.

[1] Ce tableau ne comble-t-il pas le désir exprimé par Lamartine dans un fragment d'un voyage à Naples ? « Il y a à Pompéï, une rue nouvellement déblayée des cendres qui

Napolitains y ont reconnu un état si exact des fouilles de 1865, que les *custodi* de Pompéï en offrent encore au touriste la photographie réduite; à titre de souvenir.

Il faut au moins citer parmi les scènes familiales de la vie italienne qui revivent dans les toiles de Sain : le *Paiement (souvenir de la place Montanara, à Rome)* de 1865, acquis par l'État et placé aujourd'hui au musée d'Autun, la *Convalescente en pèlerinage à la Madone d'Angri*, qui date de 1873, le *Repas de noces* (ou *Macaroni di Sposalizio* (1875), qu'Edmond About caractérisait ainsi : « C'est une étude précieuse par la vérité des types et des expressions, le mouvement, l'entrain, la bonhomie, la grosse gaieté saisie au vol. On devine que tous les personnages sont des portraits, on sent la vérité des moindres détails ; un peu plus, on sentirait l'oignon qui abonde dans les sauces ! »

La *Marina de Capri* ou le *Retour des barques* (1874), mérite qu'on s'y arrête. Capri, îlot rocheux, ne pouvant suffire à la subsistance de ses habitants, c'est du dehors que viennent ses provisions. Sitôt que le bateau a été signalé, toutes les ménagères sont accourues. Elles sont descendues au rivage par un escalier de 600 marches. Le navire chargé est à l'amarre. Sa voile est roulée sur la vergue aiguë, dressée dans le ciel. Le premier plan, encombré de denrées et de corbeilles, ressort sur une falaise rocheuse et le lointain cap de Sorrento, noyé de brume vaporeuse. Sur le sable, deux enfants sont couchés avec l'insouciance de leur âge et l'indolence de leur race. Outre qu'il présente un intérêt documentaire, ce tableau est riant et de fort heureuses proportions ; Sain le composa avec joie et patience[1].

L'Amérique est curieuse de notre art d'Occident, et ses dollars

recouvrent depuis tant de siècles la ville romaine... Je remis la pioche aux mains des jeunes filles qui nous regardaient : « Frappez la cendre, leur dis-je, et faites-en sortir quelques « vestiges qui porteront vos noms ». Elles obéirent en souriant et donnèrent quelques faibles coups dans une colline de sable qui ruissela comme de l'eau... On croyait voir dans cette exhumation charmante un jeu ou une allégorie vivante, semblable à ces allégories ingénieuses inventées ou déifiées par l'antiquité.... C'était l'*art* sous toutes ses formes, *ressuscité par la beauté* et retrouvant à la fois son soleil dans le ciel et son culte dans les jeux des trois jeunes femmes. Art immortel ! Heureux artistes ! Il n'y a pas de tombeau assez profond pour le génie : l'art éternel exhumé par l'éternelle jeunesse pour reproduire et pour enivrer l'éternelle beauté. Voilà la pensée qui sortit pour nous de cette cendre, *je voudrais qu'un pinceau pût la peindre....* » (Note sur le dernier chant du *Pèlerinage d'Harold*).

[1] Dans une lettre du 1er septembre 1864, on le voit *emballé* sur son sujet ; il y trouve « une poésie magique » et pense satisfaire « ceux qui veulent une idée avec la forme, dans la représentation du travail humain, chose toujours belle, morale et pure ».

ont souvent étendu ou consacré la réputation de nos peintres. L'Exposition universelle de Philadelphie (1876) valut à Édouard Sain la médaille de peinture. Le gouvernement français, qui finit généralement par reconnaître les siens, lui conféra à ce moment la croix de chevalier de la Légion d'honneur.

Rentré en France, mais ayant gardé son atelier à Capri, où il passe tous les ans la belle saison, Sain s'adonna tour à tour à la double tâche de portraiturer ses contemporains [1] et de compléter, par de nouveaux envois, sa galerie de tableaux italiens [2]. Parmi ces derniers, je ne puis résister au plaisir d'en traduire par la plume les plus caractéristiques. Dans la chambre principale d'une maison de braves gens, la jeune fiancée en robe blanche est agenouillée devant sa mère qui, naïvement, la bénit de ses deux doigts levés, pendant que le père dispose sur le voile virginal les boutons embaumés de la fleur d'oranger. Tout autour, parents et

[1] Citons, parmi les portraits, ceux de *M. T. Lambrecht*, ancien ministre (1877), *M*lle *Lambrecht*, depuis marquise de Grouchy, la *Comtesse de Brimont* (1878), la *Vicomtesse de Montreuil*, *M. G. Gaillard de Witt* (1879), la *Baronne Morio de l'Isle* et la *Vicomtesse de Merlemont* (1880), *M*me *Gellibert des Séguins*, *M. Léon Bienvenu* (aliàs *Touchatout* du *Tintamarre*), la *Marquise de Bryas*, la *Marquise de Laiser*, *M. Brocard* (1881), *M*me *Allez*, *M*me *Hutinet*, et la *Vicomtesse de Grollier* (1882), la *Baronne de Benoist*, *M*me *de Morenghe*, le *Vicomte Jules de Grollier*, *M*lle *G. de Witt*, *Mimi* (1883), la *Comtesse de F...*, la *Comtesse d'Alcantara*, *M*me *Regnault de Premesnil*, *M. Constant Moyaux*, actuellement au musée de Valenciennes (1884), *M*me *Paul Broca*, *M*me *Grimbert-Fievet*, *M. E. Castel*, *M*lle *G. Lambrecht* et *M*me *Gautreau* (1885), la *Vicomtesse de F...* (1886), *M. Jules Delsart*, violoncelliste, au musée de Valenciennes (1887), *M*me *Pellerin*, *M. Edmond Guillaume*, architecte du Louvre (1888), le *Baron de Rochetaillée et sa fille* (1889), *M. Willy Martens*, peintre hollandais, et *M. Mascart*, membre de l'Institut (1890), *M*me *Gérard* (1891), *M*me *Charles Max*, la *Comtesse de Moucheron*, *M. F. Dutert*, architecte du palais des Machines, *M. et M*me *Lecerf*, *M. Lacouture*, *M. Pellerin* (1892), *M*lle *T. Caruette*, la *Baronne Vital de la Rochetaillée*, son architecte, *M. Guinot*, et *M. C. Sanglier* (1893), la *Comtesse de Rochefort*, *M*me *Bource*, *M*lle *M. Lévy*, *M. Mairesse*, journaliste, président du Syndicat de la presse parlementaire, *M*me *Grandjany*, *M*lle *Émilie Sain*, fille du peintre (1894), *M. Eugène Pitou*, rédacteur au *Petit Journal* (1895), *M*me *Édouard Sain*, *M. Bouchot*, conservateur du Cabinet des Estampes, *M. Marc Legrand* (1896), le *D*r *Bource*, *M*me *T...* (1897).

[2] La *Jeune fille de Procida* (1878), *Suzanetta*, le *Moine quêteur* (1880), la *Bénédiction matrimoniale* (1882), *Rosina*, *Jeune Mère*, *Tivoglioben ou l'aveu* (1886), *Pensierosa*, *Nannarella* (1887), la *Tarentelle* (1890), l'*Acquaiuola*, le *Vieux Paysan*, *Primo amore*, la *Maison de Graziella à Anacapri* (pastel), *Vieille Vigne*, *Jeunesse*, achetée par l'État et placée à la grande chancellerie de la Légion d'honneur (1891), *Coquetterie*, *Éphémère*, *Rêveuse* (1892), la *Famille*, la *Pergola*, *Profil de rousse*, *Ninà*, *Chiarinà*, qui est à Toulouse (1893), *Entre le Vice et la Vertu*, *Une demande*, *Sous le figuier de Barbarie*, le *Prêtre Don Giovanni Forace* (1894), *Carminella*, *En plein air*, *Sous les figuiers* (1895), *Pervenche*, *Rosina*, la *Dinette*, *Fleurette*, *Marchande de corail* (1897), etc. Tous ces ouvrages furent exposés soit au Salon annuel de Paris (depuis la scission de 1890, Edouard Sain est sociétaire du Salon dit du Champ-de-Mars, soit à diverses autres expositions : Cercle Volney, Cercle des Mirlitons (Union artistique), exposition de Melbourne, où Sain obtint une première médaille, Exposition universelle de Paris, où il reçut en 1889 une médaille d'argent, etc.

voisins sont rangés. Sur le seuil, le fiancé attend, debout, la fin de cette fête intime, devant laquelle les sœurs cadettes ont le regard rêveur, mais qui laisse indifférents de petits enfants demi-nus, jouant ou tétant, au milieu de cette douce cérémonie. Au mur, un crucifix, des tableaux de piété, une *loggietta* d'images saintes donnent à la scène tout son accent de sincérité : telle est la *Bénédiction maternelle* ou *Un mariage à Capri* (1881).

La *Tarentelle*, brûlée une première fois par accident à Vienne, en 1872, fut refaite en 1890. On sait ce qu'est cette danse, charmante pantomime amoureuse, dont l'usage malheureusement tend à disparaître. Sur une terrasse que découpe l'azur sans tache du ciel napolitain, un couple de jeunes gens la dansent ; ils se présentent au moment où, sur leurs pieds tournoyants, ils forment le dos-à-dos ; mais ils suivent, l'un dans le regard de l'autre, le rythme joyeux. Ils font retentir à leurs paumes des castagnettes. Et, autour d'eux, des spectateurs familiers complètent l'orchestre rustique. Ici, une jeune fille choque les trois boules de bois de la *tricaballache*, une autre bat un tambourin, une troisième fait vibrer entre ses lèvres une *troma*, sorte de guimbarde aux notes graves et profondes. Le mouvement entraîne même les *bambini* nus, dont les jambes encore flageolantes s'exercent à battre la terre en cadence. Quand les danseurs seront fatigués, les fruits de la saison et les *fiasci* de vin, disposés à terre, répareront leurs forces pour de nouveaux ébats.

En famille date de 1893 : une mère, assise, tient sur ses genoux son dernier-né dans la nudité de l'innocence; autour ses enfants s'empressent avec amour; l'aînée s'avance, portant sur le front, avec l'harmonieux geste des canéphores antiques, un panier de fruits fraîchement cueillis ; dans le fond, les vieux se penchent sur de menus ouvrages ; à droite, approche le mari, le hoyau sur l'épaule et le bonnet napolitain sur la tête : comme il doit se réjouir à ce doux spectacle, comme il va baiser au front la gardienne de son bonheur domestique !

Mais il est peut-être temps de dire la méthode de travail et d'analyser les qualités de ce maître fécond.

Nous avons vu Édouard Sain débuter, — comme tant d'autres ! — par la mythologie [1], s'intéresser un instant à la vie des enfants

[1] Une *Andromède* date de 1867.

et des humbles, chercher la beauté aux confins de l'Espagne, la chercher encore et la traduire avec amour dans les sites et les types du golfe de Naples, retracer quelques scènes religieuses[1], enfin s'attacher au portrait, non sans revenir entre temps, comme pour



PRIMAVERA
Dessin d'Édouard Sain.

égayer son pinceau, au nu féminin[2]. Une telle diversité de genres, loin de faire taxer d'impersonnalité le peintre qui en témoigne,

[1] En 1876, *Jésus et la Samaritaine*, et, en 1895, l'*Étoile du matin*.
[2] Une *Jeune baigneuse* parut en 1896, au Champ-de-Mars, ainsi commentée :

Midi rayonne : sous le poids
De l'été Pan est assoupi.
Nul souffle aux champs ni dans les bois
N'agite la branche ou l'épi.

révèle plutôt l'effort constant d'un artiste épris de la vie et de la beauté sous ses divers aspects. Cette longue liste d'œuvres atteste la noblesse d'un talent qui refuse de s'en tenir à un procédé facilement acquis et exploité avec succès, et qui renouvelle à plaisir sa vision des choses, parfois dans le passé et plus souvent dans le présent, tour à tour idéalisant le réel et réalisant l'idéal[1].

Aussi bien qu'est le réel sans l'idéal ? On a fait grand bruit, il y a peu de temps, autour du réalisme, poussé dans ses moyens jusqu'à devenir l'impressionnisme. Si l'on entend par impressionnisme la faculté d'être comme frappé par la nature et de jeter alors sa sensation toute vive sur la toile par les procédés les plus propres

L'heure est propice et l'étang clair
S'étale, où tremblent des points d'or.
Naïs a dévoilé sa chair
Pendant que le satyre dort.

Petite vierge au corps nerveux,
Libre de robe et de bandeaux,
Elle épand ses sombres cheveux
Parmi la moiteur de son dos.

Son sein pointe, à peine vermeil.
Calme, elle avance vers le flot
Et déjà crispe son orteil
Sous les lèvres froides de l'eau.

[1] Je lis dans une de ses lettres de 1865 : « ... La poésie n'est-elle pas à chaque pas dans la réalité pour celui qui la sent, qui la voit, qui la comprend ? A ce sujet, mon tableau de Rome (le *Paiement de la place Montanara*) ne représentera pour bien des gens qu'un fait matériel, — un paiement. — En effet, c'est bien là le sujet que j'ai rendu ; mais, tout en cherchant à mettre dans cette scène le plus de *réalité* possible, j'étais dominé par une *idée ;* je pensais à cette époque de la vie, à cet âge où le côté positif domine tous les autres sentiments, surtout chez certaines natures ; c'est une étape dans la vie, étape douloureuse s'il en fut, car alors adieu les rêves, les illusions de la jeunesse, adieu l'amour ! Il faut penser à l'argent. Voilà pourquoi peut-être il y a de la mélancolie dans cette toile... Je me suis donc mis de suite à l'œuvre avec la nature, et je sais qu'en l'étudiant et en la prenant corps à corps, l'on arrive toujours à un résultat sinon brillant, au moins sincère et vrai, et que, de plus, on apprend toujours quelque chose. J'ai donc travaillé ces deux petites toiles très sérieusement, très consciencieusement, et avec parti-pris. L'une d'elles, la *Dévideuse,* m'a donné plus de mal et m'a fait plus travailler certainement que si j'avais fait un tableau de 20 pieds, d'imagination, dans lequel j'aurais pu mettre toutes les banales rengaines qui émeuvent le public de notre époque; mais, tel que je suis, *amoureux avant tout de la nature dans sa simplicité,* dans ses effets, de la nature telle que Dieu nous la montre, j'ai trouvé assez, pour ce moment, du moins, de chercher pendant bien des heures et des jours cette petite tête d'enfant dans cette ombre, claire, reflétée, transparente ; ces murs pleins de clarté, même dans les parties non éclairées par le soleil, ce ciel d'un bleu pur et franc, si difficile à imiter, enfin jusqu'à ces moindres détails, ce dévidoir en roseau qui se détache vigoureux, mais clair et solide sur ces murailles. En résumé, cette toile est empreinte d'une grande couleur locale, et tous les artistes qui l'ont vue ici, Français, Hamon, Duran, Pourtalès et autres, m'en ont fait beaucoup de compliments, ainsi que de la *Fileuse.* » (Capri, 24 mai 1865).

à la conserver dans sa libre spontanéité et son passager éclat, si, en un mot, le peintre est un fabricant d'instantanés au pinceau, nul moins qu'Édouard Sain ne relève de l'impressionnisme. Non point qu'il néglige ou sous-entende la nature. Nous avons vu qu'il en était un constant sectateur, sous le ciel de France ou celui d'Italie. Couleur des yeux ou des nuages, rides du front ou de la mer, chevelure des femmes ou des forêts, plans d'une montagne ou relief du corps humain, velouté d'un fruit ou d'un sein, chair ou roc, notre peintre reproduit sans cesse ce qu'il *voit*. Mais il pense que l'art tient dans la formule du vieux Bacon : *homo additus naturæ*. La nature est certes le premier élément de l'art, mais l'homme, non-seulement son œil et sa main, mais son esprit et son cœur en constituent le second [1]. En ce sens, et quelque paradoxe que l'on semble émettre à propos du plus objectif des arts, l'on peut dire que l'œuvre de Sain est grandement subjective. Il part, lui aussi, d'une *impression* ressentie pour arriver au tableau composé en vue de telle ou telle signification. Il recherche la plus grande valeur d'*expression,* en coordonnant les matériaux bruts de son observation. Ainsi il réalise une beauté qui est autant hors de lui qu'en lui. « Faire d'après nature, c'est bien ; mais faire nature, c'est mieux », telle est sa loi, par lui-même énoncée. On a dit de l'éloquence au XVII[e] siècle qu'elle était toute dans le choix. Il en est de même pour la peinture de Sain. L'artiste ne rend pas d'un objet tout indistinctement. Il arrange et ordonne, et c'est en quoi il invente. Il refait l'œuvre de Dieu, impuissant qu'il est à en donner une exacte réplique.

Par exemple, la vie de Capri offre tel motif de tableau. Il le note, il en prend un croquis initial. Puis il choisit et groupe les éléments dans le temps et l'espace qui feront le mieux valoir ce motif. Pour peindre les *Fouilles de Pompéi*, Sain a séjourné trois mois parmi les ruines renaissantes, fouillant du pied et scrutant de l'œil le sol de lave semé de marbres antiques, contemplant

[1] Cf. Séailles : « L'objet de la peinture, quoi qu'en dise Pascal, n'est pas l'imitation. En imitant l'objet, l'artiste plus ou moins le recrée ; quand il le peint, ce qu'il peint, à dire vrai, c'est ce mélange, ou mieux cette harmonie de sensations et de sentiments en accord que l'objet devient en lui. Ce que nous admirons dans la peinture, ce qui nous plaît en elle, ce n'est pas la ressemblance des choses, c'est, dans cette ressemblance, ce que l'esprit a mis de nouveau, d'inattendu, *une joie de la pensée dans la jouissance de l'œil*. Quel que soit l'objet imité, l'art est cette présence réelle de l'esprit en lui ; il n'est rien qu'elle ne relève et n'ennoblisse. »

l'horizon éclatant qu'obscurcit par intervalles le Vésuve. Muni d'études suffisantes, il est retourné à Capri, et a mis au service de sa conception première les documents fournis par d'intègres études[1].

« Comme Venise appartient à Ziem, a-t-on écrit, Capri appartient à Sain. » C'est Capri, sa mer argentée, son ciel inondé de lumière, ses horizons d'un gris fin et harmonieux, sa végétation aux fruits d'or, qu'aux heures de la belle saison notre artiste s'est assimilés[2]. C'est là sa patrie adoptive [3]. Chez ces pêcheurs et ces

[1] Lorsque Sain peignit l'*Arrivée des barques à Capri*, il allait presque quotidiennement assister à la *Marina*, soucieux de choisir l'heure et le moment où le fond du tableau donnait au premier plan toute sa valeur. Il faillit même être gravement victime de sa conscience artistique. Un jour, en effet, qu'il se penchait, absorbé sur son album d'études, il reçut tout à coup un choc violent en pleine poitrine. Il avait été heurté par une des grandes rames de bateau de transport, qu'un marinier rentrait sur son épaule. Renversé par le choc, l'artiste se releva « estomaqué » et allait demander raison à ce passant de sa dangereuse maladresse, quand on l'arrêta : l'homme qui rentrait la rame au port, — invraisemblable fatalité, — était aveugle.

[2] Voici comment Capri s'est présentée à M. Anatole France, au cours du voyage méditerranéen qu'il vient de faire (*Figaro* de septembre 1897) : « Ce matin, sous le ciel pâle, dans la mer bleue, Capri, trempée de vapeurs légères, semblait un joyau d'une matière inconnue et précieuse, une pierre azurée a demi-transparente Les souffles de l'air, les rides de l'eau, tout dans le golfe était caresse et sourire. Le Vésuve, cyclope assis sur le rivage, cachait son front sous la nuée épaisse formée de son haleine. Au loin, la plage de Sorrente étincelait au soleil. La Sicile est à une journée seulement de cette terre charmante couverte de vigne et d'orangers. » Rappelons l'impression de Taine résumée dans cette phrase : « Capri, Ischia, au bord du ciel, sont blanches dans leur molle mousseline de vapeur, et l'azur divin luit doucement à perte de vue, encadré dans cette bordure blanche. » (*Voyage en Italie*, I.) Cf. les vers de Lamartine et les études de Français.

[3] Dès qu'il s'y établit, il en ressentit l'heureuse influence : « Sous le rapport de la peinture, je vois tout en noir à Paris, c'est-à-dire de grandes dépenses à faire et peu d'argent à gagner, un courant, malheureux et malsain, qui vous pousse au mercantilisme, ce qui vous rapetisse et vous énerve, pour le moins, quand cela ne vous tue pas. Je suis donc forcé d'avouer que, sous tous ces rapports qui sont de la plus haute importance pour moi, pour ma position, pour ma carrière, pour mon avenir, l'Italie vaut mieux pour le point où j'en suis, de sorte que la réalisation de mes plus chères espérances, pour le moment, serait de gagner assez d'argent pour pouvoir continuer à travailler en Italie et pouvoir aller en France deux ou trois mois chaque année. Quant au côté matériel, cela est indiscutable ; pour trois mille francs par an, je vis ici très bien et j'y travaille dans d'excellentes conditions. Je passe pour un richard (ce que c'est que le milieu où l'on se trouve !) et cette position de Rothschild de Capri n'est pas sans flatter mon amour-propre. Ici, il n'y a pas, à proprement parler de misère ; cependant, comme tous les habitants vivent de très peu, les étrangers sont tous considérés comme des millionnaires ; tous les habitants petits et grands vous demandent des *bajochi* (des sous). Il est donc difficile de ne pas se laisser aller à la prodigalité quand, dans une promenade, je suis arrêté par une belle fille qui porte un fardeau sur la tête et qui me dit que je suis *un' bello signore* (un beau monsieur), je ne puis m'empêcher de lui donner la *bajoche* qu'elle me demande ; de même, je fais de grandes distributions aux *banbini* de mon quartier et à quelques personnes vieilles. Tout cela n'est pas ruineux, mais, j'ai poussé, te le dirai-je ? beaucoup plus loin mes largesses, les modèles coûtant bon marché ; alors je fais quelquefois des

paysans, il ne voit pas de formes communes ni de gestes vulgaires, mais des corps vivifiés par une existence normale, des traits et des attitudes que stylisent et qu'harmonisent l'influence ambiante d'une nature tempérée et les saines occupations d'un peuple primitif ; à Capri, il retrouve un peu de ce que Fénelon a si gracieusement appelé « l'aimable simplicité du monde naissant ».

Portraitiste, Sain obéit aux mêmes théories. Il tâche à exprimer la dominante d'une physionomie, le trait distinctif d'une face ou le galbe d'un profil. Il « conçoit » le modèle puissamment, et l'exécute conforme à sa vision personnelle, cherchant la ressemblance moins par l'accumulation des détails que par la subordination au caractère original[1]. Au photographe l'exactitude plus ou moins rigoureuse du contour et la précision brutale des formes ; à l'artiste le don et le droit de *choisir* les traits et de reconstruire l'objet selon une idéale conception[2]. Fidèle à de tels principes, Édouard Sain tient sa place à côté de maîtres tels que ses amis Henner, dont la touche est si moelleuse, et Carolus Duran, l'éclatant coloriste. Sa manière se rapproche moins de l'interprétation psychologique d'un Holbein ou de la suggestion expressive d'un

cadeaux de sommes fabuleuses à quelques-unes qui sont mes petites camarades, j'ai donné 10 francs et même 20 francs de régal à certaines, pour qu'elles ne soient pas obligées, pendant longtemps du moins, de porter des fardeaux trop lourds ; car il faut te dire que c'est le seul métier et le seul moyen de gagner quelques sous, celui de monter à Capri ou à Anacapri absolument tout ce qui vient du dehors pour la consommation des habitants de l'île ; cela est très beau de voir porter sur la tête, mais quand ce sont des charges trop lourdes (il y en a qui portent jusqu'à 200 livres), cela est pénible à voir ; et il n'y a aucun autre moyen de transport. J'ai donc exempté par ce moyen mes petites amies de se rompre le cou, et comme vraiment ici l'on dépense si peu d'argent pour soi, on peut se permettre quelquefois ces prodigalités. » (Capri, 1er décembre 1865).

[1] « *L'imitation se subordonne à l'expression ;* mais l'expression c'est toujours ce que le peintre découvre en lui-même par sympathie ; son intelligence et son émotion dans un objet muet sans elles... Le modèle, à proprement parler, n'est pas donné : il est *à découvrir*, à dégager des accidents qui le dissimulent, *à recréer* dans son unité ; il s'appauvrit ou s'enrichit, il vit d'une vie plus ou moins intense selon l'œil qui le regarde et la main qui le représente. » (Gabriel Séailles.)

[2] « Copier un visage humain n'est pas chose aussi simple qu'on l'imaginerait d'abord, car la diversité des physionomies successives, le mouvement incessant de la vie déconcertent. » (Séailles.) Et n'est-il pas aussi impossible à l'homme d'égaler la nature que de s'en passer ? La photographie ne nous rend de nous qu'une effigie d'un moment ; or une figure est toujours autrement éclairée ou autrement animée qu'elle ne l'était tout à l'heure. Nous ne nous baignons jamais dans le même fleuve et nous ne voyons *jamais le même visage*. Les peintres japonais, ces fins physionomistes, savent que la plus extraordinaire minutie des détails est impuissante à rendre la mobilité infinie de la face humaine qui, disent-ils, change et s'altère *à chaque seconde !*

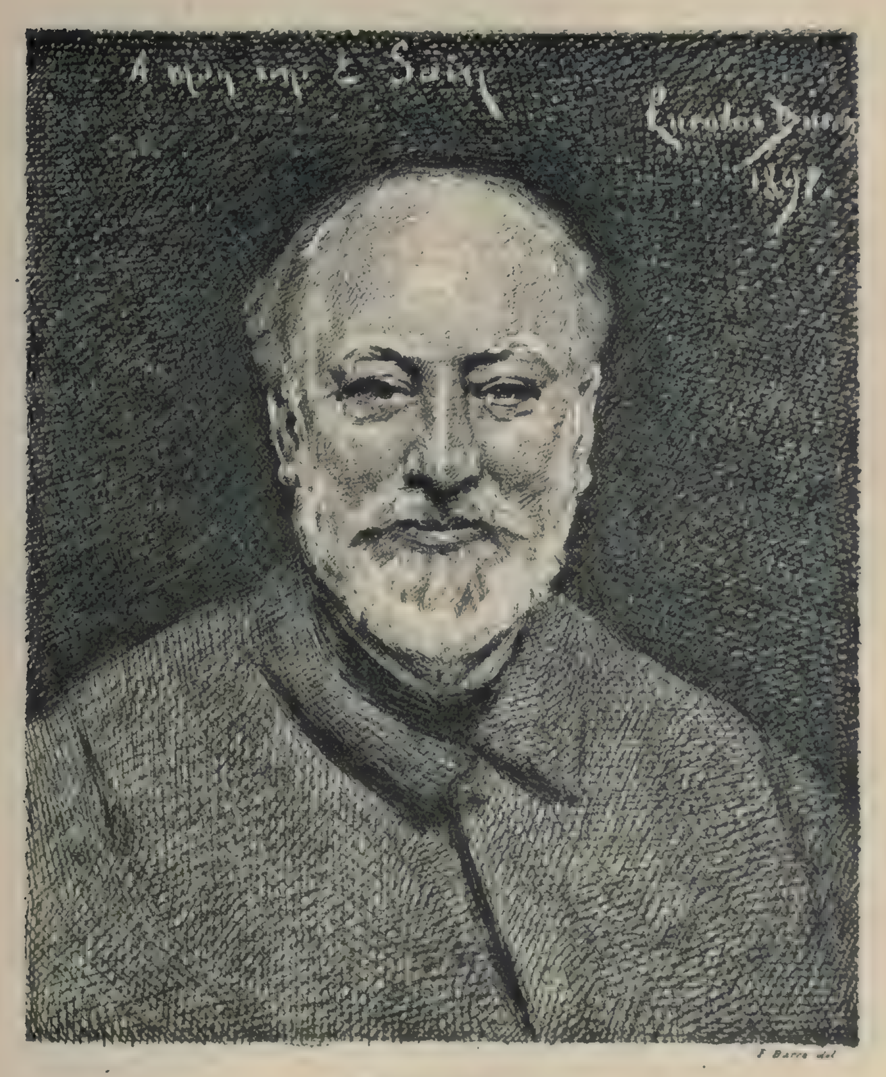
Rembrandt ou même de la décorative représentation d'un Velasquez que de la sérénité significative de l'École française. Cependant, l'on pourrait répéter, des portraits que sa main a signés, la phrase qu'écrivait déjà Paul de Saint-Victor, le portraitiste à la plume d'*Hommes et Dieux,* à propos du portrait de M. Lambrecht: « La ressemblance saute aux yeux de ceux même qui n'ont jamais vu le modèle. Elle pénètre le caractère et le répand sur tous les traits. »

Une remarque s'impose : Sain a une prédilection pour les portraits de femme. Si Nisard a pu prétendre que la représentation de la femme est l'ambition suprême de l'écrivain et de l'artiste, l'emploi par excellence et comme l'épreuve la plus décisive du talent, on ne peut contester à Édouard Sain d'avoir souvent renouvelé un pareil effort et d'y avoir souvent triomphé. Ses portraits de femmes, la gorge nue, les bras nus ou mi-gantés, le corsage ou la tête fleuris, charmants encore en leur reproduction photographique, constituent une importante galerie de la plus aimable partie de la haute société parisienne. Ce n'est pas à tort que l'ex-baronne Double (Étincelle) avait jadis appelé Sain « le peintre favori des femme du monde sérieux ».

Faut-il rappeler, entre autres, le succès du portrait « de la belle » *Mme Gautreau* (1885), qui, se détachant vêtue et coiffée de noir sur fond rouge, avec ses admirables yeux, son nez fin, sa bouche ciselée, son cou de statue, sa taille souple, ses mains pures se rejoignant, comme pour se confondre à elles, sous l'anse d'un panier de fleurs, amena une si piquante comparaison avec le portrait de la même personne exposé l'année précédente par M. John Sargent ? Faut-il citer aussi le portrait plus récent de *Mme Sain*, avec son profond regard noir, avec ce front étroit dont le poète latin fait un des attraits de Vénus même, avec l'ingénuité souriante de sa bouche d'un rouge sombre, et ce teint mat que le soleil d'Italie a patiné et que l'âge a commencé de sillonner, comme pour rendre plus auguste la grâce de ce visage ? Ne l'ai-je pas dit ? Mme Sain est née et a grandi à Capri. L'artiste devait trouver dans cette île privilégiée, avec l'élément de beauté qui inspirât son art, la compagne charmante qui fît le bonheur de sa vie.

Empressons-nous de le dire, M. Sain ne s'en tient pas aux brunes. Il leur préfère même, — du moins sur la toile, — les blondes et

les rousses. Il n'a pas de plus grand bonheur, croyons-nous, que de faire jouer une lumière savante sur une gorge blanche et sur des cheveux d'or ; je vous en prends à témoin, *Thaïs, Chrysis,* et vous toutes, jeunes chairs que son pinceau caressa, et qui, sous



ÉDOUARD SAIN
Portrait peint par Carolus Duran.

vos toisons vénitiennes, évoquez la neige vierge touchée par un soleil de printemps.

Quelquefois encore, Sain s'étant complu à traiter une splendide nudité, il l'entoure, comme par jeu, d'accessoires, qui en déterminent le caractère et l'élève ainsi à la dignité de l'Olympe païen.

Telle est cette *Chasseresse égarée*, exposée en 1896, debout, attentive, un croissant dans la chevelure, et la main sur les yeux :

Sous bois, l'onde était calme et d'iris entourée,
Où Spio se pencha tout à l'heure, altérée
Par sa course à travers les champs et les halliers,
Tandis qu'elle traquait le rude sanglier ;
L'onde était calme et lisse où Spio mit sa lèvre
Et rafraîchit son sang que la poursuite enfièvre,
Et dans le miroir glauque, apparu brusquement,
Elle aperçut un front si pur et si charmant
Et si bien couronné par les fleurs de la rive,
Qu'à genoux un moment, elle en resta pensive...
Et quand elle reprit, rougissante, les traits
Et l'arc jetés dans l'ombre et sur le gazon frais,
Laissant enfin le flot dont le reflet la tente,
Elle ne revit plus la meute haletante,
Ni ses sœurs, ni les bonds du lourd monstre velu.
Artémis était loin, ne se souvenant plus
Qu'il manque à son essaim une vierge oublieuse,
Et Spio regarda longtemps, silencieuse,
Si là-bas on voyait bouger quelque buisson,
Ou si quelque aboiement sonnait à l'horizon [1].

Telle encore cette *Vérité*, hardiment traitée après Lefebvre (1897). Aussi bien il serait étonnant que l'artiste qui a vécu de nombreuses saisons sur la terre classique du paganisme, eût échappé à l'obsession des mythes et de la beauté antiques [2].

Si, pour terminer, il m'était permis de dévoiler dans l'intimité de sa vie ce maître charmant et consciencieux, je le montrerais tel au moral que sa peinture permet de le deviner [3]. Car Sain est bien l'homme des sujets posés [4], des tons riants, des valeurs fines

[1] *L'Ame antique* (Poèmes plastiques).

[2] Mais qu'on ne se trompe pas sur la signification du mot qui revient sous ma plume. J'entends par « beauté antique » la beauté qui nous fut déjà révélée dans les œuvres humaines il y a des siècles, qui préexiste peut-être au monde et qui, indépendante des mœurs et des civilisations qu'elle domine, revit éternellement jeune à travers les âges, interprétée par le génie et saluée par l'admiration universelle. « Antique » ne veut pas dire « ancien », mais, au contraire, « qui n'a pas d'âge ». Sans tomber dans l'erreur des académistes ne reconnaissant que la beauté antique à l'exclusion de toute autre, il faut convenir que la beauté réalisée par un Phidias saurait être égalée, mais non surpassée, et qu'on peut chérir d'une pareille vénération le groupe de la *Danse* et la *Victoire de Samothrace*.

[3] « L'art de peindre est peut-être plus indiscret que tout autre. C'est le témoignage indubitable de l'état moral du peintre. Toutes les nuances de sa nature et jusqu'aux intermittences de sa sensibilité, tout cela se manifeste dans les ouvrages du peintre, aussi nettement que s'il nous en faisait la confidence. » (Fromentin.)

[4] Dès l'âge de 36 ans, il se connaissait bien et écrivait à sa mère : « Quant au paragraphe sur les *sujets palpitants*, il faut que je te désillusionne de suite ainsi que ceux qui ont pu t'inspirer ce conseil à mon endroit. Les sujets *émouvants, palpitants*, qui peuvent *faire*

qu'avive un léger glacis, du trait sobre et de l'effet discret ; et il n'a pas l'âme plus chargée que la palette. Je le décrirais affable envers chacun et modeste envers tous, autant que devant lui-même, toujours disposé à faire comme à croire le bien [1], incapable de toute bassesse et éloigné de toute morgue, plein d'aménité, d'humeur égale, tenu en honneur particulièrement dans le nord de la France, qui fut son berceau, et recherché par toutes les sociétés artistiques de la région. Je m'étendrais sur ses amitiés toutes empreintes d'une cordiale franchise avec ses illustres émules, MM. Hamon, Henner, Carolus Duran. J'ouvrirais à mes lecteurs l'atelier de la rue Taitbout et montrerais le professeur dévoué au milieu d'un essaim de jeunes filles, — parmi lesquelles une déjà remarquable, Mlle Émilie Sain elle-même, — qu'il seconde de ses leçons, éclaire de son exemple et accompagne de son appui jusqu'à la cimaise du Salon, symbolique espalier où mûrissent les fruits de ce fécond enseignement [2]. Je les mènerais aux réceptions du samedi, où fidèles s'assemblent et se rencontrent ceux qui connaissent Édouard Sain et l'aiment, — c'est tout un, — confrères unis par la poursuite d'un même idéal, écrivains attirés par cette sympathie discrète et d'autant plus précieuse, modèles même, que la reconnaissance et l'affection ramènent avec la douce force de l'habitude. Je montrerais sur les murs de l'atelier les innombrables études qui les recouvrent, chers souvenirs

sensation sur le public, ne sont pas de ma spécialité. Regarde avec attention les photographies de tout ce que j'ai fait jusqu'ici en peinture et tu verras que rien de semblable n'est sorti de mon cerveau. Je crois qu'en vieillissant je m'en écarterai encore davantage, me contentant de chercher à rendre la beauté qui a bien son intérêt, et la vérité qui a bien son charme. Cela deviendra de plus en plus mon *genre* et je laisserai à d'autres les drames, les mélodrames et même les tragédies. Que veux-tu ? Chacun a son caractère, et moi je suis très pacifique : je trouve que c'est assez, pour moi du moins, de chercher à rendre la forme, la tournure, la lumière, la *poésie calme et simple de la nature*, l'humanité dans ce qu'elle a de noble et de beau, et le travail, où les actions les plus simples et les plus naturelles de la vie sont celles qui lui donnent les plus heureux mouvements. » (Pompéi, 18 mai 1866.)

[1] Je lis encore dans une de ses lettres, ce précepte de philosophie sereine à inscrire dans le code de la civilité des honnêtes gens : « L'on ne peut pas vivre en bonne intelligence sans se faire beaucoup de mutuelles concessions, et quand on n'a pas la certitude qu'on ait voulu vous nuire ou vous offenser sérieusement, il faut passer l'éponge sur une quantité de petites choses qui sont presque inévitables dans les rapports que nous avons les uns avec les autres. En résumé, le grand secret, je crois, pour vivre en paix avec ses semblables, c'est, jusqu'à preuve évidente du contraire, de ne jamais prêter aux actions et aux paroles d'autrui une mauvaise intention. » (Pompéi, 15 juin 1866.)

[2] Mlle Jamin, reçue la première à l'École des Beaux-Arts (1896), est une élève d'Édouard Sain.

d'une vie bellement remplie, et, parmi eux, dans son cadre d'or, je désignerais du doigt le maître lui-même, prestement brossé par son ami Carolus, les yeux pétillants et souriant, rose, dans sa barbe blanche.

Mais je m'arrête. Je me contenterai de transcrire cette phrase d'une lettre qu'il reçut du grand Carpeaux, lorsque ce dernier, malade, irrémédiablement atteint, songeait à aller se refaire à Capri : « Pardonnez-moi, mon cher ami, écrivait-il à Sain, tant de dérangements. Si je n'étais pas aussi éprouvé, je n'oserais pas accepter le plus petit dérangement de votre temps, mais il y a charité dans votre cœur, et c'est à ce titre que j'accepterai votre sollicitude amicale. » *Il y a charité dans votre cœur.* La parole des morts est sacrée. Je n'ajouterai rien après ce touchant hommage rendu par un tel homme à l'homme qu'est Édouard Sain.

MARC LEGRAND.





« FIGURES DE RÊVE »[1]

Il n'y a pas de volupté profonde sans brisement de cœur.

MAURICE BARRÈS.



Je connais deux façons de braver la mode : prendre vigoureusement le contre-pied de ses caprices ; ou bien élire délicatement la même voie, pour peu qu'elle réponde à nos préférences intérieures et que nous embrassions d'instinct le point de vue qu'elle adopte par engouement. Cette seconde manière est à la fois plus subtile et plus audacieuse : la sincérité de son enthousiasme ne va point sans quelque ironie ; elle doit séduire un indépendant. Et c'est elle qu'a choisie M. Paul Flat.

[1] Paul Flat, *Figures de Rêve* (Paris, Lemerre, 1896). — Du même auteur : *L'Art en Espagne, Essais sur Balzac, Journal d'Eugène Delacroix, Seconds Essais sur Balzac, Deux Ames souffrantes.* — En préparation : *Les Ames sans frein ; Les Primitifs vénitiens.*

I

Le rêve ! Sans se préoccuper si le mot trop répandu par les courtisans du goût n'a pas obscurci le sens divin de la chose, le rêveur marche droit à l'esprit révivifiant sous la lettre morte : *Figures de Rêve,* oui, c'est bien ainsi qu'il intitule franchement et finement son dernier volume ; mais que les snobs se désillusionnent aussitôt, s'ils espèrent, alléchés par le titre, retrouver dans le livre leur mannequins favoris, tout frais émoulus d'une Italie symbolique en passant par Londres, avec les coiffures, les costumes et tout le précieux magasin des accessoires que vous savez. Pas de contrefaçons littéraires de Burne-Jones : mais des figures très vivantes sous leur immatérialité volontaire, puisqu'elles existent de la vie du cœur. A ce choix inné du « sentiment », le lecteur reconnaît d'abord le romantique isolé parmi nos symboles, et qui, tour à tour, a médité l'*Art en Espagne,* les *Essais sur Balzac* et le *Journal d'Eugène Delacroix.* Il est aujourd'hui ce qu'il était hier ; et « le profil d'un adolescent artiste et songeur, accoudé sur les beaux livres dont il préfère la magie au charme du crépuscule, et des jardins et des jeunes filles », — n'était-ce pas son portrait anticipé que Paul Bourget traçait il y a quelque dix ans ? Au romancier-philosophe, au Bourget des *Essais de psychologie contemporaine* et des *Sensations d'Italie* le volume se trouve donc naturellement dédié ; à lui qui a *vu,* qui a deviné ces jeunes hommes penchés sur ses premières pages, va d'instinct la gratitude d'un libre disciple. Disciple, sans doute, par ce goût des « analyses émues », mais indépendant, car Paul Flat semble préférer au souci du maître pour les « éruditions précises » les « frémissements ingénus prolongés devant les chefs-d'œuvre ». Il l'avoue lui-même, très résolu à pousser à bout « ses préférences intimes ».

Figures de Rêve comprend six *Études italiennes,* encadrées par deux rapides romans psychologiques : *Le Revenant passionné, Un Cœur trouble,* qui forment comme un diptyque aux deux panneaux très différents, mais inspirés par un thème unique ; motif où se livre, où s'épanche le psychologue tout intime et sentimental, avec la réflexion de l'intellectuel dans la spontanéité du songeur : c'est la fidélité au souvenir, menacé par l'invincible oubli, par l'éternel écoulement des choses. Dans ce monde ondoyant et divers comme notre être, où l'on ne se baigne jamais deux fois dans le même

fleuve, comment triompher des amours qui meurent et des images qui s'effacent ?. . Ainsi rêve Daniel, un cœur trouble, le soir, sur la plage morose du Gombo, près de Pise, ou la nuit, dans le silence lunaire du Campo-Santo. Daniel regrette Léonore et savoure sa douleur : hanté, halluciné par les traits chéris, il veut revivre le passé ; tel Olympio, il ne craint pas de tout revoir ; il jouit anxieusement de la solitude : mais l'action du souvenir qui transfigure n'a-t-elle point pour ennemie intime l'action du temps qui détruit ? Devant la fresque terrible et douce du vieil Orcagna, le passionné s'exalte, mais l'analyste constate cette usure progressive de l'image, « comme il advient de ces figures pâlies, à peine reconnaissables, qu'autrefois sur le papier traça le crayon vigoureux d'un vieux maître ». La voilà, la vraie douleur ; et le Campo-Santo ne lui dit plus rien que le néant des pensées fragiles comme les êtres. Il s'éloigne. Et, plus tard, quand Daniel revient à ces lieux adorés, il ne sera plus seul, mais il aura demandé la résurrection soudaine de son cher passé à la société d'un nouvel amour... *Le Revenant passionné* m'apparaît comme la mystérieuse contrepartie d'*Un cœur trouble :*

L'un sculptait l'idéal et l'autre le réel,

dit le Poète, des deux artistes mystérieux qui bâtirent le Temple ; or, la cité intérieure du sentiment n'a-t-elle pas elle-même et ses réalités et ses chimères ? Daniel est un jeune homme, et la vie l'a repris. Mais, ici, maintenant, la blonde figure féminine d'Hélène semble l'image glorifiée du Souvenir. Le temps ne peut rien sur elle. Ne serait-ce point que le cœur plus délicat de la femme se nourrit plus volontiers d'idéal ? Et puis, en mourant, Raymond a trouvé le moyen de la faire *sienne* à jamais, de la modeler docilement pour toujours à l'image de son désir : charme redoutable et envié, philtre orgueilleux qui manifesterait l'égoïsme de l'amant, si, pour la maîtresse qui survit, la fidélité n'était pas le plus joyeux des devoirs. Donc, les amies d'Hélène, qui viennent lui offrir leurs condoléances, la croient folle : disparu, lui ? Mais, non, le cher fantôme va rentrer ; voilà ses manuscrits, la page commencée, le livre entr'ouvert... Et, là-bas, près des lacs, elle ira bientôt revivre à son bras le temps heureux qu'elle peut se rappeler sans angoisse : leurs promenades d'automne dans la forêt, leur communion journalière avec les paysages, miroirs de leurs

âmes, l'échange jamais las de leur mutuelle tendresse. C'est que, par deux fois, en caressant ces beaux cheveux épandus qu'il aime si fort, l'amant moribond a usé du sommeil magnétique pour suggérer à son amie la fidélité dans l'amour, objet de son propre tourment, pour lui imposer le pouvoir magique de sa présence réelle : « Je ne mourrai pas. Cela est vrai, surtout si tu ne veux pas que je meure... »

II

« Raymond était, dans toute la force du terme, un *artiste* », déclare le psychologue qui, je le devine, prête à cette figure de rêve ses plus intimes nuances d'émotion : et déjà, dans le roman, par mainte comparaison d'artiste, l'ami des chefs-d'œuvre se révèle. Attendons-nous, désormais, à retrouver dans les effusions du critique d'art les délicatesses du psychologue : l'art et l'amour ne sont-ils pas deux traductions très voisines d'un même désir de beauté ? Que serait la vie sans leurs jumelles souffrances ? Et c'est avec des comparaisons d'amoureux que Paul Flat raconte, au sortir des musées italiens, ses déceptions ou ses joies : « Je revenais aux mêmes œuvres quelques années plus tard », écrit-il à Venise, en cette Venise mélancolique et somptueuse que tous les intellectuels ont aimée, « anxieux de les interroger encore. Porté vers elles par une ardeur assez voisine de celle que l'on éprouve pour une créature chère qui longtemps fut éloignée de nous, je me remémorais complaisamment le délice des initiations premières !... » Initiations : c'est bien le mot, de la part du songeur qui voit dans les chefs-d'œuvre de lumineux « commentaires » de son âme, aimés avec le meilleur de nous-mêmes, et qui nous permettent de vérifier que le champ des découvertes où notre sensibilité s'exerce est « illimité comme la puissance du Rêve ». Donc, chez lui, si d'instinct l'homme est artiste, l'artiste est avant tout psychologue : ne lui demandons ni les minuties des biographes, ni les gloses des érudits, ni les remarques des spécialistes, qui l'intéressent médiocrement ; ses préoccupations sont tout autres.

En présence des œuvres, il y a plusieurs façons de critiques d'art : les uns, les professionnels, les maçons, comme disaient Baudelaire et Delacroix, se bornent aux détails du métier, les autres, les philosophes, s'envolent sur les ailes de l'esthétique

transcendante; ceux-ci écrivent de fortes pages d'histoire, ceux-là tiennent délicatement le journal de leurs sympathies : c'est parmi ces derniers, poètes de l'analyse, que se range lui-même M. Flat. Quelle est la faculté maîtresse qui le dirige en face des cadres ? La faculté d'émotion : « Le voilà bien le mot qu'il fallait prononcer. Émotion ! magicienne suprême, puisque, toi manquant, il n'est artiste pour créer d'œuvre, non plus que curieux pour en jouir ! Maîtresse souveraine de nos impulsions et dispensatrice de nos plaisirs, c'est à toi qu'il faut tout rapporter, et de grand cœur nous proclamons ton pouvoir... » Telle est la muse que le penseur a élue pour guide à travers cette Italie décorative et passionnée où Montesquieu voyageur et le Président de Brosses ne trouvaient matière qu'à divertissements spirituels et à propos aimables. Les points de vue, qui changent à chaque instant, se déplacent avec les âges et les âmes. Il y a plusieurs Italies, selon les âmes diverses qui s'y succèdent ou s'y rencontrent : l'Italie de Paul Flat n'est pas l'Italie des sensuelles apothéoses et des fastueux plafonds.

Du Jardin de Vérone[1], véritable décor de Léonard, aux cyprès sévères, d'où ses yeux perçoivent la petite cité coquette de Parme à la faveur des temps limpides, il note son désenchantement devant les œuvres selon lui trop théâtrales du voluptueux Corrège qu'il nommera sans hésitation « le premier des Décadents » ; pareille mésaventure à Venise, où son goût dorénavant accentué pour l'émotion d'art, lui fait préférer l'*Art d'émotion* des Primitifs à l'efflorescence toute païenne des Renaissants qui avaient exalté sa vingtième année : les natures sentimentales sont sujettes à de telles métamorphoses, et ce sont les chefs-d'œuvre interrogés qui les leur découvrent. Les nymphes de l'Anti-Collège semblent pâlir à ses regards auprès des naïves douleurs de l'expression. Le règne de la forme est aboli. L'analyste raffiné ne peut plus sacrifier la beauté intérieure qui appelle la tendresse à la beauté plastique qui provoque le désir.

Aussi cette âme demeurée toute féminine va-t-elle droit aux *Jeunes hommes de Luini*[2], anges gracieux, éphèbes énigmatiques et purs, nouvelles incarnations de l'Androgyne, qui sourient toujours sur les murs pâlis de la petite église de Lugano : de ses « collo-

[1] Paru ici même (*Cf.* l'*Artiste*, nouvelle période, X, 401).
[2] *Ibid.* (*Cf.* l'*Artiste*, nouv. pér., X, 176).

ques intimes avec ces ravissantes créatures », le dilettante du sentiment rapporte une gerbe de chastes impressions qui lui évoquent délicieusement son adolescence, « l'heure fugitive, douce au souvenir de toutes les âmes délicates ». Subtil comme ses modèles, tout le chapitre est un portrait ressemblant d'une œuvre poétique et d'une âme-sœur. A Florence comme à Milan, désormais, l'enseignement d'Italie, si différent selon les disciples, l'incline non pas vers les classifications pédantes ou les traditions étroites, mais vers les *Larmes de Fra Angelico*, vers la volupté des larmes répandues par le moine artiste au souvenir de son Dieu : « Il n'existe pas de sentiment profond sans tristesse... céder à sa douleur est une volupté sans égale », et le disciple de Paul Bourget, qui parle ainsi, manifeste encore devant les *Mages de Benozzo Gozzoli*, — « syllabes harmonieuses et chantantes qui suffiraient à nous retenir », — ce sentiment si profondément germanique et chrétien, qui cherche d'abord, à travers les fêtes de l'art italien, la valeur expressive de la moderne poésie, fille du Nord. Goût subtil pour le *moi*, pour l'émotion, pour la subjectivité, pour l'infini, pour l'impalpable, qui multiplie, dans le style du rêveur, les exclamations, les apostrophes, les élans chers à Ramon, à Obermann, à Jean-Jacques ; et telles de ses phrases vibrantes, un peu alanguies parfois ou diffuses, s'élèvent et s'éteignent comme une fusée sur un *nocturne* de Whistler...

« En art, savoir n'est rien, sentir est tout » : telle est la formule résumée de la doctrine poétique, formule attirante mais dangereuse, surtout en Italie où l'âme de l'artiste ne s'est jamais refusée à la visible beauté du style, — si le psychologue ému n'apportait pas lui-même le correctif nécessaire. « L'excès même était utile, afin que se trouvât rétabli l'équilibre ». Et la *Pallas de Botticelli* [1], belle œuvre si longtemps oubliée, enfouie, méconnue, et qui nous prouve combien le terme routinier de *primitif* [2] s'adressse mal à son peintre, vient spontanément réconcilier le *décor* avec l'*expression*. Oui, chez le maître florentin, dont la jeunesse raffole, les moyens expressifs sont à la hauteur de la force créatrice qui les inventa : « D'ailleurs, nulle grande destinée d'artiste où ne s'opère cet accord », conclut Paul Flat ; et cet aperçu nous rassure.

[1] Étude publiée ici (*Cf.* l'*Artiste,* nouvelle période, XI).

[2] M. Paul Flat combat plusieurs fois, et justement, cette dénomination qu'il réserve aux initiateurs : Cimabue, Giotto, Masaccio, Gaddi.

Épris de vie intérieure et de musique wagnérienne, le psychologue avoue que l'humble *Mater dolorosa,* de Jean Bellin, l'a remué jusqu'aux entrailles, orientant ses facultés d'émotion dans une voie nouvelle et définitive : *dolor, non ingenium*[1], disait l'orateur romain. L'Italie fut passionnée toujours. Toutefois, pour ma part, je gage que le penseur et l'artiste qui sont en l'auteur des *Figures de Rêve* s'accorderont dans un dernier état d'âme, harmonieux comme les chefs-d'œuvre italiens, où la forme et la pensée sympathisent. Jamais, sans doute, M. Paul Flat ne voudra dire avec l'Athénien Fénelon, lecteur d'Homère : « Afin qu'un ouvrage soit vraiment beau, il faut que l'auteur s'y oublie et me permette de l'oublier » ; mais il proclamera de bonne grâce que l'immortelle Psyché ne réalise la beauté de l'âme que par la beauté du corps : et n'est-ce pas le meilleur enseignement de la Renaissance italienne ?

RAYMOND BOUYER.

P.-S. — Profitons de cette étude pour nous associer à un projet de M. Paul Flat. Ce n'est pas seulement dans ses livres d'imagination que le romancier-psychologue aime à s'entretenir des chefs-d'œuvre : l'écrivain qui regarde la vie à travers Baudelaire et Balzac, qui observe l'art à travers les saillies d'un Delacroix, qui se plaît à parcourir l'Italie amoureuse et mélomane dans la société rêvée des intellectuels, de Stendhal à Barrès, qui chérit Venise où mourut Richard Wagner, dont la musique despotique le subjugue, cet impressionnable écrivain s'adonne maintenant aux *Primitifs vénitiens,* les maîtres ignorés. Mais sa sensibilité ne s'intéresse pas seulement au parfum dantesque du vieil Orcagna non plus qu'à l'opulence moyen-âgeuse de Vittore Carpaccio ; les modernes trouvent en lui un observateur attentif, un conseiller plus d'une fois prudent : témoin ses *Notes d'art* de la *Revue Bleue,* brèves notices, où ses sympathies concordent avec les nôtres pour soutenir discrètement les meilleurs de nos maîtres, Corot, Delacroix, Chassériau, Puvis de Chavannes, Henner, Gustave Moreau, Fantin-Latour ; pour défendre le projet toujours méconnu des *Expositions rétrospectives périodiques,* que l'exemple heureux de l'Angleterre suggère spontanément aux amoureux d'art ; pour contrôler les

[1] Cicéron, dans le *Brutus,* dialogue sur l'éloquence.

remaniements du Luxembourg ou du Louvre, plaindre le Panthéon depuis son envahissement par la *Liberté* malencontreuse d'un talent qui s'est trompé, féliciter le flair de M. Cheramy, l'avoué collectionneur, qui sauve une superbe *Vierge aux Rochers* du fatras de la vente Plessis-Bellière ; bref, pour combattre les bons combats. Aujourd'hui, dans la *Revue Bleue* du 2 octobre 1897, son initiative se tourne à propos vers la réimpression des *Salons de Théophile Gautier :*

L'an passé, quelques lettrés s'en souviennent, l'idée fut soulevée par M. Francisque Sarcey d'une réimpression éventuelle des pages de critique dramatique signées par Théophile Gautier et demeurées enfouies dans les journaux de l'époque. A ce propos, un échange de correspondances eut lieu entre le critique du *Temps* et M. le vicomte de Spoelberch de Lovenjoul, l'éminent érudit qui s'est fait une spécialité des recherches précises concernant les écrivains les plus fameux de cette première moitié du siècle : Balzac, George Sand, Musset et Théophile Gautier. Le thème de cette courtoise discussion, vous vous en souvenez, ou du moins vous l'imaginez aisément : — de quel puissant intérêt pourrait être, aux yeux des lettrés, et pour l'histoire de l'art dramatique en France, la reconstitution en volumes d'une telle série !....

Pour ma part, et sans avoir la moindre idée de contester la valeur d'une semblable réimpression, je verrais, avec une satisfaction plus vive encore, cette faveur attribuée à la série des *Salons et Études d'art,* signés du même nom glorieux dans l'histoire des lettres, et que l'on peut à juste titre qualifier d'*inédits,* puisqu'ils demeurent ensevelis dans les feuilles périodiques. Certes, si j'avais à choisir, — et c'est à quoi il faut bien se résoudre, puisque l'on ne peut tout prendre, — entre le critique dramatique et le critique d'art, je n'hésiterais pas un instant, et je m'en tiendrais au dernier. Ce serait ajouter à la série des œuvres une note d'intérêt puissant et incontestable, en même temps que placer sous les yeux des curieux une véritable encyclopédie de l'art contemporain, puisque tous les Salons s'y trouvent étudiés de 1833 à 1872, c'est-à-dire pendant une période de quarante années.

Il est possible aujourd'hui, grâce au recul, de juger l'ensemble de son œuvre et de lui assigner un rang, en précisant ce qui demeure vraiment durable dans l'effort de ce maître écrivain. Sans doute, on pourra dire, — et ce n'est pas moi qui m'inscrirai là contre, — que telle de ses conceptions purement imaginatives a vieilli et répond à une esthétique ne trouvant plus d'écho sonore en nous. Mais c'est bien plutôt, répondrons-nous, par la tournure et l'orientation générale de son esprit qu'il marqua son influence. Pour lequel d'entre nous ne fut-il pas un éducateur, un initiateur fécond, à cet âge où l'esprit, non encore libéré de ses premières entraves, se tourne avide et curieux vers ceux dont il attend la parole

révélatrice ! Déjà, sur les bancs du collège, quand lassés, pour ne pas dire écœurés de cette instruction sèche et littérale qui demeurait impuissante à vivifier pour nous la poésie des littératures mortes, nous détournions instinctivement nos regards vers des éducateurs moins incompétents, il parla l'un des premiers à nos jeunes imaginations, et nous fit entendre d'inoubliables enseignements. Il fut un de ceux qui le plus efficacement contribuèrent à nous *révéler la Beauté,* que des méthodes routinières et pédantes ne nous laissaient même pas soupçonner, un de ceux aussi qui nous dévoilèrent le monde des formes et des couleurs, en nous faisant comprendre qu'une éducation complète ne saurait se restreindre au culte des signes écrits.

Il me paraît bien qu'entre les bénéfices intellectuels dont nous lui sommes redevables, celui-là demeure en somme le plus précieux et le plus évident, d'avoir fixé notre attention sur la part *esthétique* de la vie, et vivifié pour nous cette notion, si nouvelle alors, que, dans le développement de l'esprit humain, l'art remplit une fonction au moins équivalente à celle des littératures. Pour tout dire, il fut sans doute le premier à les confondre aussi intimement, et à préparer cette pénétration réciproque ou *correspondance,* comme il le dit lui-même, dont la seconde moitié de ce siècle allait bénéficier.

Voilà pour la portée générale de son enseignement. Si maintenant nous voulons nous attacher de façon plus particulière à ce qui est notre sujet même, à son œuvre de critique d'art, faut-il rappeler qu'avec Baudelaire, Théophile Gautier fut le plus subtil et le plus pénétrant de nos maîtres ? Baudelaire, sans doute, fut plus philosophe que lui, plus observateur aussi et plus psychologue, doué de cette vision étrange et puissante, qui ne se tenait point aux dehors des choses et fouillait encore jusqu'à leur intimité. Mais la perfection même de son œuvre et la méthode de travail à laquelle il s'astreignit toute sa vie limitèrent son effort qui ne saurait se comparer à celui de Théophile Gautier. Encore convient-il pourtant d'unir leurs noms dans cette rénovation de la critique française appliquée aux choses d'art, puisque aussi bien, parmi tant de sujets qui diversement les intéressèrent, ils unirent pareillement leurs talents pour faire comprendre et aimer les deux plus hautes manifestations de notre art contemporain : je veux dire la glorieuse phalange de nos paysagistes de 1840, et cette puissante individualité de la peinture, Eugène Delacroix.

Puisque ce grand nom vient sous ma plume, il ne paraîtra pas déplacé de le mettre en cause lui-même et de l'appeler à se prononcer dans la question qui nous occupe. Lui qui, en plus d'une page de son *Journal,* se montre sévère et parfois injuste pour le critique qui aux jours de lutte l'avait si vaillamment soutenu, note ceci, à la date du 25 février 1856 : « Feuilleton admirable de Gautier sur la mort de Heine dans le *Moniteur* de ce jour. Je lui écris : — Mon cher Gautier, votre oraison funèbre de Heine est un vrai chef-d'œuvre dont je ne puis m'empêcher de vous

complimenter. Son impression me suit toujours et il ira rejoindre ma collection d'*excerptæ celebres*. Eh quoi, votre art, qui a tant de ressources que le nôtre n'a pas, est-il donc cependant, dans de certaines conditions, plus éphémère que la fragile peinture? Que deviendront quatre pages charmantes écrites dans un feuilleton, entre le catalogue des actions vertueuses des 86 départements, et le narré d'un vaudeville d'avant-hier? » Celui qui formulait un tel regret eût sans doute applaudi d'enthousiasme à la réimpression de ces pages critiques; et certes, il ne nous déplaît pas, pour conclure, de placer sous l'autorité d'un tel nom un projet qui de lui-même se défend d'ailleurs suffisamment.

Souhaitons que ce vœu cher aux artistes ne reste pas sans réponse.

R. B.





LA SOLIDARITÉ[1]

I



ES Français qui naquirent au commencement de ce siècle trouvèrent trois mots inscrits au front de tous nos monuments : *Liberté, Égalité, Fraternité.* C'était la devise de la France nouvelle, dont la Révolution avait proclamé la formule, en même temps que, pour les deux premiers termes, elle en avait établi la réalité. Depuis cette époque, en effet, la liberté et l'égalité politiques existaient en droit. Les principes en avaient été semés dans toutes les âmes, et, malgré le despotisme du premier Empire, malgré le retour offensif de la monarchie sous la Restauration, il ne devait plus être au pouvoir de personne d'en arrêter l'éclosion définitive.

Mais, aux deux premiers mots qui cachaient sous leur abstraction des faits positifs, un troisième, — la fraternité, — avait été ajouté, qui ne représentait qu'un sentiment, sorte d'écho lointain d'une opinion religieuse devenue une opinion philosophique. Le mot de fraternité, qui complétait la devise républicaine, ne correspondait à aucune conquête de la Révolution ; il ne symbolisait ni un nouvel état de choses, ni une orientation de la pensée, ni une doctrine politique, ni un mouvement social. Il avait été mis là comme un vœu de pure forme, comme la reconnaissance

[1] *La Solidarité, — L'Éducation de la démocratie française*, par Léon Bourgeois; 2 vol. in-16 (Paris, librairie Armand Colin).

platonique d'un idéal sur lequel les hommes des temps futurs devaient avoir les yeux fixés.

L'adjonction de ce mot fut une erreur. Il n'accroissait en rien la valeur de la liberté et de l'égalité; il en affaiblissait, au contraire, le sens, en prêtant à une discussion trop facile, car enfin il faut convenir que la fraternité, ainsi conçue, n'est qu'un mot sans portée, une appellation vague, qui n'a sa place ni dans l'humanité ni dans la nature.

Assurément le sentiment est noble qui fait appel à l'amour des hommes les uns pour les autres, comme membres d'une même famille, qui nous fait entrevoir l'humanité future touchant enfin à l'âge d'or et constituant une gigantesque agglomération d'amis ou de frères. Mais, en réalité, cet idéal est sans objet puisqu'il est en contradiction absolue avec les conditions mêmes d'existence de l'espèce humaine. Les hommes ne peuvent exister ou prospérer que par une lutte éternelle. La guerre, c'est à dire la destruction, forme la condition même de la vie, de la vie la plus pure, la plus divine. La fraternité, c'est la paix, et la paix c'est la mort pour l'homme de chair comme pour l'homme pensant. Sans parler de notre vie matérielle qui est, depuis l'instant même où nous naissons, un combat acharné contre la désagrégation, notre vie morale, notre accroissement intellectuel ne sont faits que de la destruction des vieilles idées, de la ruine des illusions qui nous étaient chères et qui nous avaient aidés à vivre jusqu'au jour où, nous étant devenues inutiles, nous les avons arrachées de nos fronts pour les fouler aux pieds. L'humanité qui pense ne marche que parmi les décombres des dogmes, des principes, des axiomes, de tout ce qui, pendant un jour ou pendant des siècles, avait semblé d'éternelles vérités. Qu'est-ce que l'apostolat religieux ou scientifique, sinon la guerre passionnée à des croyances établies ? Celui-là même qui a apporté au monde le mot de fraternité, qu'a-t-il fait, sinon de renverser les principes sur lesquels était fondée la société antique, lancer des idées qui devaient fatalement armer les hommes les uns contre les autres, allumer la haine des humbles contre les puissants, porter la division dans la famille, jeter, pour des siècles, dans les âmes de mortels ferments de haine, inventer ce que le monde antique n'avait jamais connu, la guerre religieuse, et déchaîner, au nom de la paix universelle, les plus persévérantes et les plus implacables exterminations que le monde ait jamais vues ?

L'humanité ne pouvant exister que par la lutte, le mot de fraternité, au sens chrétien du mot, ne répond à aucun fait; aussi les hommes de science et les philosophes l'ont-ils supprimé de leur vocabulaire. Cependant, c'est un invincible instinct de notre nature que celui qui nous porte à ne pas envisager seulement nos avantages ou nos malheurs particuliers, mais à nous associer à ceux de la société dont nous faisons partie et à unir nos efforts pour le bien commun. Cet instinct, qui est la base de toutes les sociétés humaines, n'est pas une vague aspiration d'un sentiment vers un idéal impossible; il constitue une réalité dont on

ne peut méconnaître l'importance et qu'il faut considérer comme une des forces primordiales de la nature.

La science avait établi, depuis longtemps, la réciprocité qui solidarise les mouvements obscurs des organismes primitifs. Cet essai d'explication de l'homme, qui s'appelle la Philosophie, avait également constaté la même solidarité dans le monde moral. Mais cette idée planait encore dans les hauteurs spéculatives, dans ce monde de l'intelligence où le combat des pensées n'est que le combat pour la vérité. Il fallait faire descendre parmi les hommes la loi de solidarité, la présenter dans toute sa force à ceux qui en ignoraient l'existence, la montrer aux indifférents ou aux incrédules comme un but que nous pouvons atteindre sur l'heure, en un mot en faire l'achèvement de la devise des sociétés républicaines : *Liberté, Égalité, Solidarité.*

M. Léon Bourgeois qui n'est pas seulement un homme d'État mais un philosophe et un artiste, a consacré toutes les forces de sa vie morale à cette tâche si élevée. Il en a condensé les principes dans un livre : *Solidarité,* qui est en même temps sa profession de foi philosophique et l'explication de son activité pratique.

Nous ne dirons rien de la fortune politique de M. Léon Bourgeois, que pour en constater le bonheur. Il y a des destinées préparées de longue main, commencées avec une âpreté terrible, continuées avec une ténacité acharnée, remplies enfin dans toute leur ambition par une suite de calculs, de compromis, de lâchetés secrètes, existences braquées tout entières vers la main-mise sur un pouvoir d'un jour, sur un ministère éphémère dont les satisfactions ne sont jamais compensées par les amertumes qu'il a coûtées. Il y en a d'autres, au contraire, qui semblent n'avoir besoin que de l'effort de leur propre nature pour se développer naturellement et aboutir à leur plénitude ; une indéfinissable sympathie les enveloppe à leurs débuts, une sorte de consentement universel les soutient sans se lasser, les accompagne jusqu'à ces sommets du pouvoir d'où l'on ne découvre ordinairement plus autour de soi que des flatteurs ou des ennemis. La carrière de ces hommes d'État semble se faire en dehors et au-dessus de la politique ; on ne leur garde pas rancune de leurs succès et on n'applaudit pas à leurs défaites. Il semble que le secret de leur élévation soit en eux-mêmes et non dans les évènements ; aussi peut-on dire d'eux que, nés pour le pouvoir, ils n'ont pas besoin de le rechercher pour être certains de l'obtenir. M. Léon Bourgeois peut compter parmi ceux-là. Plusieurs fois ministre de l'Instruction publique, de l'Intérieur, de la Justice, plusieurs fois président du Conseil, il a eu le bonheur bien rare d'avoir dû son élévation en même temps à l'estime de ses adversaires et à la sympathie de ses amis. C'est qu'en réalité cet homme de gouvernement se concilie l'une et l'autre parce qu'on voit en lui autre chose et mieux qu'un simple politique. Tout le monde peut discerner, à travers les actes d'administrateur, les préoccupations d'un philosophe qui veut mettre en pratique les idées de solidarité qui forment le but réel de sa vie

publique. L'exercice du pouvoir ne l'a pas conduit, comme tant d'autres, par ses désillusions inévitables, à la doctrine de l'indifférence ou de l'égoïsme. Au contraire, il n'a fait servir son influence qu'à la propagation des idées de devoirs mutuels, d'assistance réciproque, qui doivent être la base scientifique de la société nouvelle. Cette infatigable propagande n'a pas été stérile. La doctrine de la solidarité pénètre lentement dans les esprits, s'impose à eux avec la force invincible de toute vérité. La foule immense des petits, des faibles, des deshérités l'accueille comme une espérance bienfaisante qui leur fait entrevoir une société nouvelle où leur plainte sera écoutée, où les heureux et les forts se serviront de leur puissance pour autre chose que pour échapper à leurs devoirs. Car, il faut bien le dire, les malheureux ne croient plus à la charité. La charité n'est que l'élan, admirable il est vrai, mais passager, de quelques grands cœurs. Si délicate que soit sa main, si discrète que soit son investigation, son bienfait est toujours une aumône, et ceux-là seuls ne se sentent pas diminués par l'aumône qui sont en état de la rendre. Il n'y a que les riches qui peuvent recevoir sans honte. Aussi, une solidarité qui lie entre eux tous les membres d'un même peuple dans un même devoir et, à un titre égal, qui donne à chacun une part semblable dans l'échange des services et dans la contribution au progrès général, cette solidarité apparaît à tous ceux qui souffrent comme la formule définitive de l'équité.

Le retentissement de cette doctrine a été si considérable que les adversaires de M. Léon Bourgeois s'en sont emparés pour attirer sur eux-mêmes un peu de sa popularité. Mais la valeur des mots dépend de la bouche qui les prononce. Les paroles de justice doivent être authentiquées par des actes, sous peine de n'être plus qu'une ironie. Tout le monde n'a pas le droit de se parer de certains sentiments.

M. Léon Bourgeois aurait pu se contenter de montrer les conséquences de sa doctrine et d'en faire voir les séduisantes perpectives sans se préoccuper d'en établir la légitimité philosophique. Les vérités politiques, comme les vérités religieuses, ne se prouvent pas : elles s'affirment. Le peuple, qui juge plus par le cœur que par la raison, ne demande pas qu'on le convainque; il veut seulement qu'on le touche. La force d'un raisonnement ne l'émeut pas; les arguments lui paraissent des preuves de faiblesse. La vérité, croit-il, n'a besoin que de s'énoncer pour s'imposer. Cela était vrai; cela ne l'est plus. Nous vivons dans un temps où l'esprit scientifique, transmis par l'enseignement obligatoire jusqu'aux dernières couches sociales, a créé au peuple de nouveaux besoins d'esprit. L'époque est déjà lointaine où toute parole libératrice était acceptée sans discussion, sous l'autorité de l'homme qui la lançait à travers le monde. Notre fin de siècle aime les démonstrations rigoureuses, les preuves, les documents; il ne s'agit plus d'entraînement de sensibilité, mais bien de discussion.

C'est pour répondre à ce besoin que M. Léon Bourgeois a exposé et

discuté sa théorie politique. Il en a énoncé le principe en ces quelques mots :

« Des activités individuelles, isolées, croissent lentement; opposées, elles s'entre-détruisent; juxtaposées, elles s'additionnent ; seules, des activités associées croissent rapidement, vivent et se multiplient ». Voilà le fait et voilà le but. Mais cette association ne peut exister que derrière le postulat de la liberté humaine. Les trois termes : Liberté, Égalité, Solidarité, sont logiques entre eux ; qui admet l'un admet tous les autres. La formule est complète et suffisante, mais, au point de vue de la philosophie pure, la liberté humaine doit être établie.

Nous ne voulons pas recommencer l'antique et éternelle discussion du libre arbitre et du déterminisme. M. Léon Bourgeois ne l'a pas fait parce qu'il a supposé la question résolue dans le sens de la liberté. Comme il le fait justement observer, la solution doit être tout entière pour ou contre l'une des doctrines en présence. Les moyens termes cherchés pour donner satisfaction à l'une et à l'autre sont en contradiction avec la conception scientifique du monde matériel et du monde moral, qui nous les montre tous deux régis par des lois inéluctables. Cette division même du monde en moral et matériel n'a aucune valeur aux yeux de la science, puisque tous les phénomènes dont l'homme intérieur ou extérieur est le théâtre, rentrent, comme lui-même, dans la série des lois générales de l'univers. La science n'a que faire de la notion de liberté ; elle n'en a besoin pour aucune de ses explications. Elle ne la voit nulle part ; elle n'en découvre pas la trace dans la plus invisible des modifications qu'elle étudie. Elle a même besoin de se dire, pour que sa conception de l'harmonie universelle demeure entière, que la volonté humaine, tout en croyant n'obéir qu'à elle-même, subit des lois immuables et que ses puérils illogismes sont nécessaires à l'équilibre éternel des choses.

Assurément il en coûte à l'orgueil humain de se dire que l'homme n'est qu'un point dans l'univers, au même titre que d'innombrables êtres, et que ses volontés les plus sublimes comme les plus folles ne sont que la résultante de lois qu'il ignore. Mais les considérations de vanité doivent-elles entrer pour quelque chose dans la constatation scientifique d'un phénomène ? Enfin, pour bien des esprits timorés, la vérité du déterminisme serait la ruine de la conscience, c'est-à-dire de la notion du bien et du mal, de la notion de justice. Qu'importe si la démonstration scientifique d'un fait ruine les plus respectables croyances, celles qui depuis des siècles ont été les garanties de la société ? Ces ruines sont la condition même des progrès de l'esprit humain La science ne regarde jamais en arrière les débris que son passage a laissés. Mais qui sait si bientôt elle ne donnera pas à notre idée de la justice un autre nom qui la fera participer aux lois fixes de l'univers ? Qui sait si elle ne démontrera pas qu'elle n'est autre chose que la notion scientifique de l'équilibre ? Idée pour idée, celle-ci n'est-elle pas plus grande que celle-là ? N'est-il pas plus beau de se dire qu'on participe pleinement à

l'harmonie des choses, qu'on est gouverné par des règles infinies, éternelles qui dirigent les destinées vers un but que la raison ne peut même pas concevoir, que de se dire que l'on est conduit par les fantaisies d'une volonté bornée, médiocre, infatuée parce qu'elle est ignorante ? La notion d'une liberté, d'une justice dépendant uniquement de la volonté humaine, ne suffit pas à qui sait le peu qu'est l'homme lui-même.

Mais ces réflexions sont d'ordre purement spéculatif; elles ne sauraient avoir aucune sanction pratique. L'homme d'État a besoin du postulat du libre arbitre, sans lequel il ne se croirait le droit de rien demander aux individus. Les sociétés ne se fondent que sur la liberté. M. Léon Bourgeois l'a admise sans discussion et il a bien fait puisque son but est le progrès d'une organisation sociale.

Le premier effet de la solidarité doit être de supprimer la cause même de ce que nous appelons les révolutions. « Le malaise moral et social dont nous souffrons n'est que le sentiment du désaccord qui s'est révélé entre les institutions politiques, économiques et sociales et les idées morales que les progrès de la pensée humaine ont lentement transformées ». Il est impossible de mieux définir notre état présent. La solidarité engageant tous les individus d'une même société par un contrat dont toutes les clauses auront été librement consenties et concourront au même but, les institutions politiques, au lieu d'être l'héritage suranné d'une organisation détruite, seront l'expression même des besoins actuels de la société. Rien ne sera plus facile à toute société basée sur la solidarité que de modifier son organisation selon les nécessités présentes de son progrès. En fait, elle n'aura à se préoccuper ni du passé ni de l'avenir puisqu'elle ne se souciera pas des besoins d'un passé anéanti et que l'avenir saura imposer les siens.

La première condition de la solidarité étant le consentement de tous les individus, la nécessité préliminaire est de préparer à ce consentement l'esprit des générations futures. Et ici se présente naturellement le problème de l'éducation nationale.

Dans une démocratie, la plus importante des questions est celle de l'éducation, puisqu'une démocratie se gouverne elle-même et que son devoir primordial est d'apprendre à se gouverner. L'éducation civile et sociale constitue ainsi le fondement des nouvelles destinées de la France. Nos générations contemporaines sont encore trop embarrassées dans les langes du passé pour grandir à leur aise, mais au moins doivent-elles préparer l'avenir, en montrant aux enfants d'aujourd'hui qu'il est des formes sociales plus ouvertes, des horizons plus lumineux. M. Léon Bourgeois a consacré toute son activité à cette grande question. Il en a étudié tous les problèmes, il en a abordé les énigmes avec la plus entière loyauté d'esprit, dans ses discours comme ministre et comme président de la Ligue de l'Enseignement. Ces idées ont été recueillies en un volume sous le titre de l'*Éducation de la Démocratie française,* et nous trouverons là la plus complète exposition d'une pensée toujours

élevée, toujours éloquente. Il a résumé sa doctrine en quelques mots, au discours prononcé à la distribution des prix du Concours général en 1892 :

« Une nation est un être vivant, et vivant de la vie la plus haute : car si les individus qui la composent sont physiquement, matériellement, indépendants les uns des autres, leurs pensées et leurs volontés sont unies dans une pensée et une volonté communes et c'est dans le domaine de l'idée que naît, vit et se développe l'être collectif à la survivance duquel chacun doit subordonner, sacrifier au besoin son existence particulière.

« Supprimer l'enseignement commun, c'est compromettre cette pensée commune, c'est renoncer à sa survivance, c'est la condamner, pour la génération prochaine, à tous les risques de la division, et la division c'est la mort.

« Le fondement du droit et du devoir de l'État en matière d'enseignement public est inébranlable; c'est en lui que repose la perpétuité de la patrie.

« S'il est une nation où ces vérités générales trouvent une saisissante application, c'est la France ! Le droit pour un peuple d'organiser son enseignement n'est-il pas d'autant plus certain que ce peuple a un passé plus ancien et plus glorieux, et que la vie nationale a été en lui plus une, plus continue et plus intense ? Plus riche est le dépôt des souvenirs qui constituent la mémoire collective d'un peuple, et plus le devoir s'impose de le transmettre fidèlement. Si aux jours de triomphe de son histoire se sont mêlées des heures de deuil, si ceux qui ont passé ont emporté dans la tombe quelque grande tristesse inconsolée, le devoir devient encore plus sacré ! Enfin, si ce peuple a été dans l'histoire générale du monde l'initiateur, le représentant, le soldat de certaines idées générales qui ont hâté le développement de la civilisation tout entière, de ce qu'on a éloquemment appelé « les idées humaines », le devoir grandit encore et ce devoir national devient à son tour un devoir humain. N'est-ce pas là l'histoire de notre France et pouvons-nous laisser se perdre quelque chose d'un tel héritage ? »

On ne saurait résumer avec plus de force les devoirs de l'État et le but de l'enseignement public dans une démocratie latine. Cette doctrine est formellement opposée à la théorie individualiste, aussi est-elle, par cela même, rigoureusement conforme à l'esprit gréco-latin qui veut que les intérêts et la grandeur de l'État soient l'unique but de l'activité matérielle et morale de la collectivité des citoyens. Mais cette idée est contestée aujourd'hui.

Les formules individualistes sont en faveur auprès du public parce qu'elles ne sont pas nées du sol français. Elles immigrent en France des pays anglo-saxons et suscitent cette curiosité que nous inspire actuellement les pays du Nord. Quelques esprits s'en étonnent; d'autres s'en alarment en croyant voir dans le succès de ces théories une diminution des idées françaises. Il n'y a ni à s'étonner ni à s'alarmer. L'histoire des idées nous montre ces petites invasions de systèmes étrangers se produi-

sant périodiquement en France et servant d'aliment à notre curiosité toujours inquiète. Les idées espagnoles et italiennes ont fait l'agrément des conversations et de quelques livres au XVIIe siècle; les idées anglaises ont alimenté les discussions et une certaine littérature au XVIIIe siècle. Aujourd'hui, après avoir entendu, depuis 1820, le panégyrique de ce qui était oriental, latin ou espagnol, nous lisons des dithyrambes du même style, en l'honneur des littératures ou philosophies septentrionales. Cela est dans l'ordre de la périodicité, sans aucune autre conséquence. Il est précisément aussi puéril de vouloir modifier le caractère français au profit des idées anglaises, qu'il le serait de vouloir modifier le caractère anglais au profit des idées françaises. Ces tentatives de transformation radicale du caractère des races sont de purs jeux d'esprit que notre époque d'observation scientifique devrait avoir, depuis longtemps, rendus surannés.

Actuellement, le snobisme anglo-saxon, après avoir commencé par la littérature, a envahi les sciences sociales. L'éducation particulariste de l'Anglo-Saxon est devenue la méthode unique de faire des hommes; l'éducation classique du jeune Français, dirigée vers le passé, étant, selon les réformateurs, inutile, vaine et déprimante.

L'éducation individualiste nous est donc proposée comme un idéal, et, comme preuve de sa valeur, on nous présente l'expansion colonisatrice de la race anglo-saxonne. Cette expansion, il faut le reconnaitre, est indéniable, mais les conditions dans lesquelles elle se produit en diminuent singulièrement la portée. On néglige de nous avertir que cette expansion se produit dans des territoires inoccupés ou occupés par des peuplades primitives comme en Amérique, en Australie, en Afrique; partout où elle se trouve en contact avec des races supérieures, elle échoue misérablement. En Europe, elle est nulle; dans les Indes, après un siècle d'occupation, elle n'a pu ni s'implanter ni modifier une seule des idées indigènes : son rôle se borne à une simple gestion administrative et militaire, dont la prévoyance ne va même pas jusqu'à préserver ce grand pays de la famine périodique. En Amérique même, que l'on nous offre comme modèle, cette civilisation individualiste, si fière d'elle-même, si sûre de sa force, a été obligée d'édicter des lois draconiennes pour interdire l'entrée de son territoire à cette race jaune qu'elle affecte de mépriser et qui menaçait de le submerger par le seul effort de sa masse, comme les civilisations qui agissent par solidarité anéantiront toujours les civilisations qui agissent par individualisme.

Faut-il aussi signaler leur profonde erreur aux écrivains qui nous disent que l'Anglo-Saxon, après avoir quitté la mère patrie, n'attend plus rien d'elle, ne lui demande ni appui ni protection ? L'affirmation est matériellement inexacte. Il n'est pas besoin d'être dans la confidence des chancelleries pour savoir que les représentants diplomatiques de l'Angleterre à l'étranger sont plutôt des agents commerciaux que des agents diplomatiques, qu'ils se servent de leur influence politique auprès des gouvernements étrangers pour en faire bénéficier leurs nationaux, que

ceux-ci, loin d'être livrés à eux-mêmes et de n'attendre plus rien que de leur énergie propre, sont constamment soutenus et protégés par l'argent et par la force, enfin que l'hostilité que rencontre l'Angleterre sur tous les points du globe provient précisément de l'aide agressive qu'elle donne à ces colons que l'on se figure à tort abandonnés à leurs propres ressources. Le Français, à l'étranger, n'est, au contraire, ni aidé ni même protégé.

Quant à la force réelle de cette expansion, nous n'en connaîtrons la valeur que quand elle aura subi l'épreuve d'une guerre. Et cette histoire du passé, à laquelle l'éducation anglo-saxonne prête si peu d'attention, nous apprend que toutes les sociétés particularistes de l'antiquité ont succombé devant la solidarité romaine, de même que l'empire romain devenu particulariste s'est à son tour écroulé sous l'effort de la solidarité barbare. L'individualisme qui nous est offert comme un signe de civilisation est plutôt le signe de la désagrégation d'une société. Tout organisme ne vit que par la solidarité de ses organes; leur division est le premier symptôme de leur mort.

Mais la question d'éducation que M. Léon Bourgeois a traitée dans l'*Éducation de la Démocratie française* dépasse les bornes d'une thèse d'un jour. Elle va jusqu'à l'âme des choses. Le problème de l'éducation d'un peuple ne doit pas avoir pour unique solution l'installation d'un intérieur confortablement capitonné. Tous les peuples n'ont pas pour seul idéal d'avoir le plus de vaisseaux, de vendre le plus de cotonnades, de construire le plus de chemins de fer possible. Carthaginois et Phéniciens ont été, jadis, les maîtres du commerce universel; ils ont disparu sans rien laisser de leur passage sur la terre, par un juste châtiment de leur mépris des intérêts de l'âme, unique grandeur de toute civilisation.

La France pense, au contraire, que la véritable supériorité d'une nation réside dans son influence morale sur le monde, dans les idées qu'elle enfante et qu'elle propage pour rendre l'homme plus intelligent, plus savant, plus bienveillant. Pour elle, la force d'un peuple ne se mesure pas seulement au chiffre de ses exportations, mais aux lois morales, aux découvertes, aux inventions, en un mot, à toutes les créations de l'intelligence qui s'adressent à l'humanité pensante. Dans son estime, la Grèce et la Judée, si stériles et si pauvres, occupent dans l'univers une place plus grande que n'en occuperont les civilisations septentrionales uniquement orientées vers la richesse brutale et les satisfactions physiques. Elle considère que les besoins moraux de l'homme sont les premiers de tous, et une grande idée à apporter au monde lui paraît un plus noble but pour son activité qu'une fortune personnelle à édifier par le commerce. Elle se dit que les idées politiques, philosophiques, morales, que la religion même des Anglo-Saxons, tout leur patrimoine intellectuel leur est venu de cet Orient qu'ils dédaignent, et qu'aujourd'hui presque toutes les idées créatrices dont ils poursuivent l'exploitation ou leur contrefaçon sont nées sur le sol latin de la France.

Cependant quelques esprits élevés voudraient faire bénéficier l'éducation française des qualités particulières de l'éducation anglaise. L'entreprise est chimérique. Les races ne se mêlent pas ; elles ne peuvent même pas se comprendre. La race anglo-saxonne a constitué son éducation et son organisation sociales, non pas d'après un plan préconçu, mais simplement pour obéir aux instincts de son tempérament. Elle n'est pas maîtresse d'en avoir d'autres parce qu'elle n'en comprend pas d'autres. Ne l'imitons que pour fonder un système d'enseignement qui favorise pleinement les généreux élans de notre race et continuer ainsi notre mission civilisatrice. Les méthodes d'éducation exotique sont fatalement destinées à échouer en France parce qu'elles ne correspondent ni à nos idées ni à nos besoins. Est-ce à dire que l'éducation distribuée actuellement à la jeunesse soit parfaite ? Tant s'en faut. Elle est critiquable sur beaucoup de points, condamnable sur quelques-uns. De l'aveu unanime, les systèmes d'éducation, mis en pratique depuis la fatale guerre de 1870, n'ont pas donné les résultats attendus ; les générations contemporaines ne valent pas, comme portée d'esprit ou énergie de caractère, les générations précédentes. Mais cette faiblesse est due précisément aux idées étrangères qui ont envahi nos programmes depuis vingt-sept ans. Notre défaite nous a fait croire à la supériorité des principes allemands ou anglo-saxons, et nous avons voulu les acclimater en France. L'inévitable conséquence de cet engouement a été la désorganisation de l'enseignement français ; il a perdu ses qualités fondamentales sans acquérir les qualités dont on prétendait l'enrichir ; il est devenu hybride et par cela même stérile. Notre conception du monde, conforme aux lois scientifiques, est basée sur la solidarité. C'est sur ce fondement seul que notre éducation doit être établie et développée jusqu'à ses dernières conséquences, toujours selon le sens de notre génie propre. A ce prix seulement nous accroîtrons nos forces que désorganisent, inconsciemment, les zélateurs du cosmopolitisme ; à ce prix seulement nous retrouverons l'énergie dont nous avons donné tant de preuves et nous reprendrons la place que nous avait donnée autrefois le culte de nos idées exclusivement nationales.

II

L'éducation de notre démocratie ne devant être que française, sur quels principes peut-elle être fondée ? Cette question doit être la préoccupation première de ceux qui ont charge de gouverner l'État, puisqu'il faut non-seulement répondre aux besoins présents, mais engager l'avenir. En effet, l'établissement de la démocratie en France n'est pas un accident dans notre histoire ; il n'est pas la conséquence fortuite de quelques émeutes victorieuses. La démocratie succède à la monarchie en vertu de lois historiques aussi irrésistibles que les lois du monde physique.

L'histoire de la société humaine n'ayant que trois ou quatre mille ans d'existence, est trop récente pour qu'on en formule toutes les lois. Mais, si

rapproché que soit cet horizon, il nous permet néanmoins d'embrasser certaines périodes de faits et de constater ainsi que les agglomérations humaines sont soumises à la règle d'une éternelle oscillation. Les deux formes de ce mouvement sont la concentration ou la fédération, la centralisation ou le particularisme, la soumission ou la liberté, la monarchie ou la démocratie. Elles sont le flux et le reflux des sociétés. Un simple regard jeté sur l'histoire du monde nous montre ces deux modifications se succédant régulièrement. Aujourd'hui, les formes monarchiques fondées depuis ces derniers siècles ayant produit tous leurs effets, les peuples contemporains sont entraînés vers les formes démocratiques sans qu'il soit au pouvoir de personne d'empêcher ou même de ralentir l'amplitude de cet immense mouvement.

Le temps est donc arrivé où, voyant devant nous tout un avenir nouveau, nous pouvons nous retourner sans appréhension vers un passé encore si proche de nous et considérer avec impartialité les monarchies passées. Il est facile d'être juste envers ceux dont on n'a rien à craindre. Ayons cette justice apaisée et reconnaissons à ceux qui nous ont précédés les vertus qu'ils eurent et dont nous ne recueillons peut-être pas tout l'héritage. Saluons encore une fois ces royautés qui conçurent et exécutèrent de si grandes choses. Elles nous apparaissent, à distance, comme une ruine colossale, debout dans l'or et la pourpre d'un soleil qui s'éteint; nous pouvons aujourd'hui nous arrêter longuement et sans arrière-pensée devant elles et considérer ces décombres d'une mélancolie grandiose qui nous montrent par avance ce que deviendra à son tour le monument social que nous allons fonder.

La démocratie a, vraisemblablement, devant elle plusieurs siècles de durée : quel sera donc le principe de l'enseignement qui préparera les générations nouvelles ? Il ne saurait plus être religieux, puisque dans une démocratie, le respect de la croyance de chacun étant absolu, l'État n'en doit enseigner aucune. L'éducation purement scientifique ne satisfait pas non plus les âmes. La vérité de la science remplit l'intelligence seule, mais n'offre pas d'aliments à nos besoins moraux. Le sentiment seul, avec sa puissance indéfinissable, donne satisfaction à tout ce qui s'agite dans le cœur de l'homme, d'aspirations vers l'idéal. Mais quel sentiment ? Ce sentiment doit être assez noble, assez élevé, assez conforme à notre instinct national pour réunir toutes les consciences françaises dans une approbation unanime, sans distinctions d'opinion politique ou de foi religieuse. Un seul répond à cette nécessité, c'est le sentiment du beau qui se confond avec celui du bien.

Nous sommes une nation d'artistes et de chevaliers. Notre histoire n'est pas le développement froid et méthodique d'une même pensée politique ; notre expansion nationale n'a pas la régularité d'un calcul raisonné; elle n'est, au contraire, qu'une suite d'élans impétueux vers les grandes causes de l'humanité. L'enthousiasme pour les idées généreuses, l'instinct des belles actions, le sacrifice perpétuel des intérêts matériels aux pensées

désintéressées, voilà ce qui, de tout temps, a guidé l'âme française et, malgré les bouleversements politiques et sociaux, est demeuré le fonds indestructible de notre tempérament. Assurément, notre histoire offre le spectacle de tous les dissentiments, voire même des haines les plus amères ; mais elle présente en même temps mille exemples de cette communauté invincible dans le sentiment de ce qui est beau, sentiment assez puissant pour arrêter un instant les batailles les plus acharnées et réunir les frères ennemis dans la communion du même élan vers quelque noble cause.

Le sentiment du beau, non pas seulement dans les œuvres de l'intelligence, mais dans les questions les plus élevées de la morale, est le seul sur lequel nous soyons toujours tous d'accord. La religion résout les problèmes les plus pénétrants de la conscience; elle parle dans les suprêmes occasions de la vie humaine, alors que toute autre parole semble impuissante ou vaine. Mais chacun se fait la religion de son esprit et de sa conscience, et les opinions religieuses, quand on a voulu en former la base d'un enseignement public, se sont aussitôt manifestées aussi diverses qu'irréductibles. Le sentiment du beau a sa place, au contraire, dans toutes les parties de l'enseignement qui forment l'éducation nationale. La morale, l'histoire, la philosophie, les sciences sociales peuvent en être imprégnées sans rien perdre de leur rigueur de démonstration. Il ne doit pas être l'objet, à la fin de tout un cycle d'études, de quelques considérations vagues, il doit être présent dans toutes les parties de l'enseignement, se mêler à elles, en un mot ne pas s'exercer en surface, mais en profondeur.

C'est dans la question des Beaux-Arts, au contraire, que cette communauté de pensée serait le plus près de se dissoudre. Que la beauté soit le but suprême de tout Art, que son culte soit la véritable religion de tout artiste, il semble qu'il n'y ait sur ce point aucune discussion possible. Et, cependant, l'expérience montre que le sentiment du beau a plus de fixité et d'unanimité dans les jugements moraux que l'homme inspire à l'homme, que dans l'art où il est le sujet d'une éternelle discussion, quelque chose comme l'élément d'une discorde passionnée.

Le problème de la beauté dans l'art a été posé par le premier artiste; il n'a jamais été et ne sera jamais pleinement résolu puisqu'il n'a rien à attendre ni de la nouveauté, ni de la liberté et que le progrès n'existe pas pour lui. Dans les institutions civiles, la nouveauté peut être un bienfait. Nos conceptions sociales s'étant modifiées, nous avons tout à gagner à nous dépouiller de lois vieillies, de traditions sans objet, pour mettre nos lois et nos usages d'accord avec nos besoins. Mais l'Art est identique à lui-même dans ses formes générales et séculaires. Phidias, devant le bloc de glaise dont il allait façonner un dieu, avait à résoudre le même problème artistique que l'imagier du moyen-âge pour le saint d'une cathédrale, ou le plus moderne de nos sculpteurs pour un de nos grands hommes d'un jour. Les inspirations sont diverses, la difficulté est

immuable. Les trente siècles d'art que nous connaissons ne servent de rien à l'homme qui se met en face de sa pensée et cherche à lui donner la forme et la vie. Pour lui, toutes les merveilles des génies passés n'existent plus; il faut même qu'il les oublie s'il veut arriver à faire sortir de ses mains une œuvre qui soit sienne. C'est dans cette petite part de personnalité que se résume ce que nous appelons la nouveauté. Et encore sommes-nous bien certains de l'originalité de nos pensées ? Comment ferons-nous la part de la création et celle de la mémoire ? Serait-il bien difficile, en parcourant du regard les œuvres de nos contemporains les plus originaux, de nommer leurs véritables inspirateurs ? C'est même un spectacle d'ironie désenchantée que de discerner les imperceptibles nuances qui distinguent notre art de celui de peuples dont nous séparent d'immenses espaces de temps, de croyances, de tempérament, d'idées et de mœurs. Nous n'avons donc à attendre rien de véritablement imprévu. La nouveauté n'a existé que pour les premiers artistes; pour nous, nous n'avons que la ressource de les répéter le mieux possible, en jetant dans un moule que nous n'avons pas formé les quelques rares sentiments qu'ils n'ont pas pu éprouver.

De la liberté, nous n'avons pas mieux à espérer; peut-être même avons-nous beaucoup à craindre d'elle. La liberté est un réactif puissant, qui dissout autant qu'il vivifie. Le talent a besoin de contrainte pour s'élever haut, et, dans les forces morales de l'homme comme dans les forces matérielles de la nature, tout obstacle décuple la puissance de tout élan.

Le premier effet de la liberté contemporaine dans l'art a été l'anarchie, c'est-à-dire l'affaiblissement. Chacun a tiré de son côté, chacun a recommencé le vieux chemin, en perdant le bénéfice de tant de siècles d'expérience résumée en quelques règles fondamentales. Les artistes se sont évertués dans toutes les directions, ont pénétré dans toutes les civilisations, remonté à travers tous les âges, pour y chercher un inconnu qui n'existe pas. De là une confusion d'idées, une incohérence d'aspirations qui sera peut-être pour nos successeurs un sujet d'étonnement ou de dédain.

Le seul point commun sur lequel on pourrait s'entendre est la recherche ardente de la beauté ; malheureusement, rien n'est plus différent que l'idée que les hommes se forment de cette beauté. Cette diversité est la condition même de leur originalité et, en même temps, une difficulté pour toute éducation esthétique basée sur un sentiment unanime du beau.

L'Antiquité, qui pour la littérature et l'art a puisé dans la religion toutes ses imaginations, a pu, seule, constituer une tradition artistique. Pendant six siècles, les artistes grecs ont regardé le même point du ciel et ont communié dans l'adoration des mêmes dieux. La religion s'est mêlée, pour eux, à toutes les créations de l'esprit comme à tous les actes de la vie domestique et sociale. Comment s'étonner de la merveilleuse unité qui a prolongé pendant tant de siècles la fécondité de

l'esprit grec ? Tandis que nos écoles modernes n'ont pas d'autre durée que celle de leurs fondateurs, les écoles grecques se sont transmis, de générations en générations, le même idéal de beauté et font penser à un seul génie qui aurait vécu pendant des siècles sans connaître la fatigue et la faiblesse.

Une seule race, une seule religion ont pu réaliser ce prodige. Mais les peuples d'aujourd'hui ont l'âme encombrée de trop d'idées mortes ou mourantes, pour prétendre à cette unité ; de plus, le christianisme, qui est leur seul point de ralliement, a fait un dogme du mépris de la beauté qui est la condition même de l'art.

Que faire alors ? Sur quel terrain se rencontrer ? Nous n'en voyons qu'un : celui de la solidarité nationale. Là, nous savons tous ce que nous voulons et ce que nous pouvons. Quelque violentes qu'aient été les secousses et les révolutions de ce siècle, elles n'ont pas brisé jusqu'au dernier anneau de la chaîne qui nous rattache au passé. Il nous est facile de recueillir les débris de cette tradition qui ont survécu à tout parce qu'ils étaient l'essence même de notre âme. Ces qualités fondamentales, qui ont fait la personnalité du génie français, doivent être l'objet du même respect. Sur ce point, tout le monde peut s'entendre. La continuité d'un art exclusivement national est la conséquence du même principe de solidarité qui nous rattache au passé et nous assemble dans le présent. C'est à ce prix seul que la France conservera sa primauté intellectuelle, car enfin l'expérience prouve abondamment qu'une nation n'a d'originalité qu'autant qu'elle reste fidèle à soi-même.

Ici encore, il est vrai, nous rencontrons l'objection du cosmopolitisme qui est intervenue dans la question de l'éducation nationale. Mais la solution est plus aisée encore et la réponse plus péremptoire. C'est chose commune que d'entendre dire que les arts n'ont pas de patrie : il n'y a pas de mot plus banal, et il n'y en a pas de plus faux. Un simple coup-d'œil jeté sur l'histoire le démontre amplement : mais il n'est rien de plus inconnu aux hommes que leur propre histoire.

Les arts ont une patrie, qui n'est pas, le plus souvent, un vaste royaume, mais qui se circonscrit dans les limites les plus étroites, pas même celles d'une province, mais celles d'une ville : une chaîne de montagnes, un fleuve, un ruisseau même bornent ce que l'on pourrait appeler ces crûs artistiques. Ce qui pour nous résume l'art grec dans sa plus haute expression, l'art du V[e] siècle, est l'art attique. Les merveilles de la sculpture, de l'architecture, du théâtre, de la philosophie sont des produits purement athéniens. Ces chefs-d'œuvre éclosent sur le sol de la ville d'Athènes et non ailleurs. A quelques lieues plus loin, des écoles se manifestent, et non dénuées de valeur, mais il semble que des espaces considérables les séparent. Lacédémone parle la même langue qu'Athènes, mais il y a entre elles de tels abîmes que ces deux villes semblent appartenir à des continents différents, à des races infiniment éloignées. De même, dans les temps modernes, l'art français, depuis le XVII[e] siècle, est celui de Paris. Le théâtre français est exclusivement parisien, le théâtre provincial

n'ayant aucune existence depuis trois cents ans. De Corneille à Augier la tragédie et la comédie françaises naissent exclusivement du sol et dans l'atmosphère de la grande Ville.

Dans l'art, quelles différences profondes marquent les villes d'Italie! De Milan à Venise, quelle médiocre distance de route, et quel éloignement d'âme! De Florence à Sienne, de Sienne à Rome, il semble que l'on traverse des nations ayant un idéal divers. Quelles distances n'y a-t-il pas entre Rubens et Rembrandt, entre l'art flamand et l'art hollandais? un seul fleuve les sépare. Nous pourrions multiplier les exemples de cette localisation. Nous n'en voulons retenir que la conclusion : la valeur d'un art, est dans son expression locale, dans la saveur qu'il puise dans le terrain où il s'est nourri. Le cosmopolitisme artistique serait la suprême expression de la banalité; lorsqu'on est tout le monde, on n'est personne. Revenons donc à nos véritables destinées, aux idées, aux formes nées du terroir français; quelques-unes peuvent être parfois moins puissantes que celles de l'étranger, mais elles ont cet avantage qui compense tout : elles sont nôtres, et, en art comme en littérature, l'originalité est tout.

Telles sont les conclusions sommaires qu'il est permis de tirer de l'œuvre philosophique et sociale de M. Léon Bourgeois. Elles pourraient être beaucoup plus étendues et donner jour à des vues plus lointaines encore sur la grande question de la Solidarité. Mais nous n'avons voulu, dans cette brève étude, qu'en faire entrevoir les premières conséquences. La carrière de M. Léon Bourgeois, si remplie qu'elle ait été, n'a pas atteint tous ses développements et nous sommes certains qu'elle aboutira un jour à la mise en pratique des principes si légitimes posés par la *Solidarité* et l'*Éducation de la Démocratie française*.

GASTON SCHÉFER.





JULES JANIN

D'APRÈS DES DOCUMENTS INÉDITS

(*Fin* [1])



ULES JANIN ne pardonna jamais le coup d'État. Il se proclame, en 1854, un vaincu, un déclassé, un déporté : « Je suis sans crédit à cette heure et je serais malheureux d'en avoir. » Il use de certaines périphrases, qui ne sont pas sans méchanceté, pour s'épargner d'écrire le nom de l'Impératrice : « Allez, écrit-il au docteur Menière, son ami, allez, en passant par l'avenue de la femme du chef de l'État, visiter les maisons Seiler. » Ces lignes sont datées de Spa, 30 juillet 1856. Seiler sera le constructeur du chalet qui, bientôt, va s'élever à Passy, et dans lequel le critique passera les dernières années de son existence. Il définit volontiers ses compatriotes : « Nous autres, les sujets de Bonaparte. » Ailleurs, il parle de « sceptre banal », de « trône insensé », de « couronne ridicule », de « Tuileries volées », de « princesses sans nom », de « princes écrasés sous une brochure ». Son roman l'*Interné,* critique virulente du « Deux-Décembre », ne trouva pas d'éditeur assez hardi pour le publier pendant les quinze premières années de l'Empire. Enfin, le 4 mars 1871, le critique, parlant de la fin des hostilités entre la Prusse et la France, écrivait : « Cette paix coûte cher, mais nous voilà débarrassés du Bonaparte et c'est une grosse aventure. »

[1] V. l'*Artiste* d'août et septembre derniers.

Or, ce qui rend plus piquante cette résistance prolongée, cette colère qui ne fléchit jamais, c'est que Jules Janin avait été l'un des habitués de l'Élysée alors que Napoléon III n'était encore que le prince-président. Le 29 juillet 1849, le prince Louis, faisant un voyage dans l'Ouest, arrivait à Angers. On avait fait coïncider l'inauguration du chemin de fer de Tours à Angers avec la présence du chef de l'État dans cette dernière ville. Une tribune d'honneur avait été dressée dans la cour principale de la gare. Les autorités, en costume officiel, depuis la Cour d'appel en toges rouges, jusqu'au Tribunal de commerce avec robes, toques et rabats, y avaient pris place. Un soleil ardent éclairait cette réception. La chaleur était intense. Un orage imminent, précédé d'un vent impétueux, soulevait des flots de poussière qui aveuglaient l'assistance. Enfin des salves d'artillerie annoncèrent l'entrée en gare du train présidentiel. Le prince Louis était accompagné du comte de Falloux, député de Maine-et-Loire et ministre de l'Instruction publique, du général Rullière, ancien pair de France, député, ministre de la Guerre, du général de Tartas, député, ancien commandant instructeur de l'École de cavalerie de Saumur, du docteur Prosper Menière, Angevin d'origine, de Jules Janin et de John Lemoinne, tous deux rédacteurs au *Journal des Débats*. Menière était l'ami des deux écrivains. On connaît son ouvrage, l'*Horticulture moderne comparée à l'ancienne : Lettres à Jules Janin*. Grégoire Bordillon, préfet de Maine-et-Loire, sanglé dans son habit brodé, attendait à la gare le président de la République. A peine sorti de son wagon, le prince Louis ayant été harangué par l'évêque d'Angers, qui lui adressa quelques paroles dignes et respectueuses, assista à la bénédiction des locomotives, puis il monta sur le cheval qu'on lui avait préparé. M. de Falloux, alors âgé de trente-huit ans, plein de distinction et de gravité, en frac noir boutonné, sur lequel tranchait l'écharpe de représentant, monta également à cheval, et prit place auprès du président. Le ministre de la Guerre enfourcha la monture qui lui était destinée. C'était un joli cheval arabe, plein de sang, qui, peut-être excité par les salves d'artillerie, n'eut pas plus tôt senti le poids de son cavalier qu'il le jeta sur le sol. Rullière se releva poudreux et ne se sentit aucun goût pour dompter la bête récalcitrante. Le général de Tartas s'en empare. Tartas était un méridional fanfaron. Il se mit aussitôt à caracoler avec grâce au

milieu de la foule qui envahissait la gare, et on l'entendit proférer avec orgueil cette parole mémorable : « Jamais le soleil n'a vu tomber Tartas ! » Bordillon, également à cheval, complète le cortège qui s'achemine vers la préfecture. Pendant ce temps, Menière et ses deux amis, Jules Janin et John Lemoinne, gagnaient les boulevards. A quelques pas de la mairie, le docteur Lachèse, entouré des professeurs de l'École de médecine réunis sur la terrasse de son hôtel, s'amusait à voir défiler les invités. Il aperçoit Menière. Leurs regards se sont croisés. Menière court à lui et l'embrasse. « Je vous tiens, je vous garde, lui dit le docteur Lachèse, j'ai deux lits à donner. — Merci, mille fois merci, mon cher maître, répond Menière, je suis attendu chez mon frère, mais si vous voulez le permettre, je vais vous présenter deux gaillards qui accepteront avec reconnaissance votre table et votre lit. »

Nous tirons ce dialogue d'une brochure, *Jules Janin et les Angevins*, écrite en 1874 par le fils du docteur Lachèse. « En parlant ainsi, poursuit notre auteur, Menière amena à mon père un homme gros, court, marchant difficilement, au regard doux et caressant, à la physionomie expansive et enjouée, et un autre homme plus jeune, à l'air fin, grave et réservé, c'étaient MM. Jules Janin et John Lemoinne. Mon père leur tendit cordialement la main : ils étaient ses hôtes. »

Après un court entretien avec le docteur qui l'accueillait si spontanément, Jules Janin se rendit à la préfecture auprès du prince-président. Celui-ci se plaignit soudainement d'une indisposition qui allait l'obliger à garder la chambre. Nous avons le droit de penser que les souffrances du prince n'avaient rien d'intolérable, mais Bordillon, le préfet démocrate de Maine-et-Loire, venait de soumettre au président le programme de la journée. Il ne s'agissait de rien moins que de parcourir les faubourgs de la ville et de se rendre ensuite à une distance notable dans la campagne pour poser solennellement la première pierre de l'hôpital Sainte-Marie. La perspective de ces courses démesurées et de la cérémonie qui devait en être le couronnement n'était pas faite pour séduire le prince. Il s'ouvrit discrètement à Jules Janin de l'effroi que lui causait le programme préfectoral. C'était, d'ailleurs, son malaise subit, il le disait du moins, qui allait mettre obstacle à l'exécution du plan de Bordillon. Timidement, et sans insister, le prince s'enquit de Jules Janin s'il ne pourrait pas le

remplacer à la cérémonie de l'hôpital : « Y songez-vous, Monsieur le Président, repartit aussitôt le critique avec un franc éclat de rire ? Un journaliste en face de l'Évêque, du Chapitre, des autorités de tout ordre et de tout uniforme ! J'obtiendrais un beau succès, on vous attend, on veut vous voir et vous acclamer, laissez-vous faire. » Le prince ne parla plus de son malaise. Le préfet entra. L'heure du départ était venue. Le président se remit à cheval et subit la longue excursion qui semblait peu lui plaire. Les cris les plus divers l'accueillirent dans les faubourgs, et, sûrement, il garda rancune au préfet de l'itinéraire imprudemment tracé par ce magistrat. M. de Falloux était du cortège ; il parle dans ses *Mémoires* « de la physionomie soucieuse du président qui ne reprit sa placidité habituelle qu'en atteignant les boulevards du centre de la ville où il fut salué plus à sa convenance. »

La terrasse du docteur Lachèse donnait précisément sur les boulevards du centre. Toute la ville était debout pour voir le président. Jules Janin se hâta de rejoindre John Lemoinne et la famille de leur hôte, afin de jouir du coup d'œil que présentait une foule enthousiaste.

La franchise de mon père, poursuit l'écrivain déjà cité, charma les deux voyageurs qui rejetèrent bien loin dès le premier moment toute cérémonie, toute contrainte. John Lemoinne se montra causeur érudit, sérieux, parfois sévère ; quant à Janin, il devint plus gai, plus spirituel que jamais. Le soir, toute la famille se réunit sur la terrasse de notre chère petite maison du boulevard pour voir circuler la foule qu'attiraient les illuminations et le feu d'artifice. Excité par Menière, Janin faisait sur tout ce qu'il voyait, sur tout ce qu'il entendait, les plus joyeuses, les plus piquantes observations, au milieu desquelles perçait, au moment où on s'y attendait le moins, son immense érudition. Ce qui distinguait le plus, en effet, la causerie de Janin, c'est que, grâce à sa mémoire infaillible, il rendait le sujet le plus léger intéressant et grave, en y rattachant une citation de ces vieux auteurs qu'il savait par cœur ; bientôt on n'avait plus envie de rire et on écoutait avec une sorte de respect de sages et utiles enseignements.

Nous ne relèverons qu'un mot dans cette page. L'auteur proclame « l'immense érudition » de Jules Janin. Le terme est excessif. Le savoir du « prince des critiques » est fait de grâce, d'à-propos, d'urbanité : il n'est pas étendu. Les écrivains favoris du lettré sont peu nombreux. Ovide, Horace tiennent le premier rang dans un groupe restreint. Janin les a lus, il les a goûtés, il

les a retenus, et son art consiste à les faire intervenir au moment le plus inattendu dans les événements quotidiens de son existence, au milieu de la page moderne dont il s'occupe et qu'ils sanctionnent de leurs sentences harmonieuses, de leur verdict autorisé. C'est le mot latin, d'une netteté lapidaire, achevant la phrase française et lui servant, pour ainsi parler, de couronnement, qui constitue l'originalité du discours ou de l'écrit de Jules Janin. Ce tour n'est pas sans charme, il donne de la saveur au récit dont il appuie les conclusions. Mais, si l'érudition du critique avait eu l'étendue et la profondeur que lui suppose l'auteur dont nous citons le texte, ce n'est pas seulement le trait final de sa phrase que Jules Janin eût demandé aux Anciens avec une sorte de coquette habileté, il se fût nourri, pénétré de leur sève, de leur génie lorsqu'il faisait œuvre d'écrivain, et quiconque est à ce degré le disciple de l'antiquité grecque ou romaine est trop solidement armé pour signer des feuilletons ou des contes ; celui-là se tourne vers l'histoire, si même la philosophie n'obtient ses préférences. Les Anciens sont des éducateurs de haute lignée. A vivre dans leur intimité, on ne peut moins faire que de donner sa mesure avec éclat.

Vers neuf heures, — c'est le fils du docteur Lachèse qui parle, — mon père prit congé de nous tous et déclara qu'il allait se coucher. — « Vous avez raison, lui dit Janin avec son plus doux sourire, allez vous reposer, faites comme chez vous ; bonne nuit. — Bonsoir donc, mes chers enfants ; bonsoir, messieurs. A demain matin déjeuner. — A quelle heure, docteur ? — A huit heures précises. — Huit heures ! reprend Janin avec l'effroi le plus comique ; mais je ne me réveille jamais avant dix heures. — Allons, dit mon père, pour tout concilier, nous déjeunerons à neuf heures. — Neuf heures, soit, répliqua Janin, alors je me ferai réveiller comme pour partir en diligence. Le lendemain matin, en effet, j'entrai dans sa chambre à huit heures trois quarts, il dormait comme un enfant ; il n'eut que le temps de passer un pantalon et une robe de chambre avant d'aller se mettre à table.

Le critique ne s'était pas réfugié dans sa chambre dès neuf heures du soir. Il y avait bal à la préfecture. Jules Janin eut la curiosité de s'y rendre. O désillusion ! M. de Falloux consacre trois lignes à la description de cette soirée toute démocratique : « Les femmes, écrit-il, n'étaient point en toilette de bal. Beaucoup d'hommes vinrent en redingote, et dès que le Président eut achevé le tour des salons, il se retira. »

Jules Janin, et sans doute aussi John Lemoinne, imitèrent le Président, non toutefois sans être restés à causer quelques instants avec le préfet. Bordillon avait beaucoup d'esprit; il ne laissa pas d'intéresser ses interlocuteurs ; mais Jules Janin demeura frappé de sa naïveté. Le préfet s'était cru autorisé à traiter le prince-président avec une bonhomie mêlée de familiarité. Quelle faute irréparable ! Le futur empereur n'admettait point de pareilles allures. Il eut garde de marquer son mécontentement, mais Jules Janin ne prédit pas moins au préfet, ce soir-là, qu'il n'obtiendrait jamais les faveurs du président. Bordillon, très désintéressé, se consola de l'horoscope. Ce qu'il souhaitait, c'était de garder sa préfecture où d'ailleurs il sut être administrateur intègre et adroit ; mais, peu après le voyage présidentiel, le malheureux préfet fut transféré à Grenoble. La prédiction de Jules Janin se trouvait réalisée.

Le critique, sous l'apparence distraite où il se montre, nous fait illusion. L'homme ne cesse pas de suivre son idée ; il est à son œuvre. Nous citons plus haut une lettre adressée à Rachel, cette même lettre dans laquelle il insiste avec tant d'énergie auprès de la tragédienne pour qu'elle reste au théâtre où seule elle tient le drapeau de l'art élevé, sérieux ; cette même lettre où il dit avec sa modestie souriante, en parlant de lui-même : « Je ne suis qu'un petit artiste », cette lettre fut écrite chez le docteur Lachèse, pendant la nuit du 29 au 30 juillet 1849. Les hôtes de l'écrivain ne se doutèrent pas que l'homme enjoué, qui tout à l'heure les avait charmés par ses saillies et ses citations, était capable de se ressaisir à point pour mener à bien une négociation délicate qu'il estimait opportune.

Jules Janin demeura trois jours chez le docteur Lachèse. Il rappellera, dans une lettre de 1862 au fils du docteur, cette halte heureuse dont il a gardé le fidèle souvenir : « Je suis bien affligé de votre père allant, d'un pas ferme encore, où nous allons tous ; grand vieillard, sage et bon, dont j'ai été l'hôte et le tyran pendant trois jours. Comme on riait encore, et comme on se prélassait dans la belle maison qu'il avait bâtie, et comme on se doutait peu qu'on avait suivi Napoléon III ! »

Cette dernière phrase est à retenir. Jules Janin pouvait avoir quelque sympathie pour le prince-président, mais il ne soupçonnait pas l'Empire.

Le cercle de ses relations avec les Angevins s'accrut pendant son séjour. De retour à Paris, il recevra les confidences de divers écrivains fixés à Angers. Un fonctionnaire, poète à ses heures, Auguste Hiron, le prend pour juge de ses tragédies. Un inconnu le gratifie d'une ode en grec au sujet de sa traduction d'Horace. Il s'entretient de ces bonnes fortunes avec son ami le docteur Menière. C'est Menière qui aura la pensée d'enrichir le jardin du critique d'une table ronde en ardoise angevine.

Fertile en ses métamorphoses,
Taillant son schiste constellé,
L'ardoisier fait aux champs de roses
Une ceinture gris perlé.

On voit ce maître lapidaire
Façonner un banc de jardin....
Il fit la table légendaire
Du chalet de Jules Janin.

L'évènement remonte à 1857. Jules Janin avait acquis, rue de la Pompe, à Passy, un terrain d'une contenance de quinze cents mètres. Il appela Seiler, un constructeur de chalets suisses, et lui demanda de placer au milieu du terrain « un de ces Élysées en bois sculpté que Seiler emprunte aux plus beaux sites de sa patrie ». Autour de l'habitation, Janin fit planter des arbres et semer des fleurs. Ce fut son parc. Et l'horticulteur expérimenté qui seconda l'écrivain sut y mettre tant de talent que les essences généreuses confiées au sol par cet homme habile donnèrent en peu de temps au parc de la veille l'aspect d'un coin de forêt. On eût dit un prolongement du Bois.

Ce petit lieu où tout jase, où tout sourit, lisons-nous dans les *Contes du Chalet,* c'est mon seul bien au soleil. Cette maison, qui ne peut faire envie à personne, est mon vœu accompli, tout mon vœu. Le jardin dans la ville, un Paris dans les champs, savez-vous un plus difficile, un plus doux problème ? Ici, la solitude sans bruits du monde ! Ici, l'arbre, et là-bas le théâtre ! Ici, l'étude et le travail ; tout au bout de l'avenue où s'étend mon domaine, l'activité, l'ardente ambition, le mouvement des belles-lettres en proie aux disputes ! Je suis au port, j'entends l'Océan qui gronde !

Vous avez reconnu Jules Janin. A peine a-t-il un chalet, un jardin, des arbres, des fleurs qu'il raconte son bonheur dans le livre du lendemain, les *Contes du chalet*. Et ce livre est dédié au fils

du docteur Lachèse dont il avait été l'hôte à Angers, et le premier conte s'intitulera « La Table ronde ».

Je reviens à Menière qui, d'accord avec le critique, avait demandé à son ami Lachèse une table en ardoise destinée à l'ornement de l'angle discret du jardin. Des sièges rustiques seraient placés autour de cette table, et l'architecte du parc aurait soin d'abriter le tout d'un berceau de feuillage et d'arbustes odorants.

Les Ardoisières d'Angers, qui avaient à peine relevé leurs ateliers submergés par l'inondation mémorable de 1856, s'empressèrent d'expédier à Paris la table attendue par l'écrivain et à laquelle il allait consacrer quelques lignes descriptives tracées d'une main légère au service d'une imagination fertile :

Grâce à vous, mon cher ami, — c'est à M. Adolphe Lachèse, imprimeur à Angers, que cette page est adressée — grâce à vous, mon cher ami, la table « entreteneuse de l'amitié » (ceci est un mot de Montaigne), la table angevine est arrivée à bon port. Vous l'avez prise, on le voit bien, dans le bloc choisi que le bon Dieu a mis en réserve, au fond de vos laborieux abîmes, pour couvrir les toits modestes, pour indiquer les seuils honorés. En vain le dernier déluge, et la pluie, et le torrent déchaîné menaçaient votre ardoise éclatante, elle a reparu à la douce lumière du jour, victorieuse du fleuve insensé ; et maintenant la voilà, par vous et pour moi, taillée en table arrondie et sonore, qui devient la joie et l'ornement de mon petit jardin.

Nous connaissons la genèse du meuble rustique que possède Jules Janin. Est-ce tout ? Le critique abondant se bornera-t-il à cet « extrait de naissance » de sa Table ronde ? Vous ne le pensez pas. Écoutons-le. Je l'entends de nouveau :

O ma table ! O mon dieu domestique ! Autel sacré où je déposerai mes plus beaux livres : Virgile, Horace, et Tacite le vengeur, et Lamartine, un héros ; et vous aussi, mon poète et mon ami *(dulce decus meum !)* Victor Hugo ! La cigale est chère à la cigale, la fourmi à la fourmi, et l'épervier aux éperviers ; mais à moi la Muse et le chant ! Que ma maison tout entière en soit pleine ! Car ni le soleil, ni le printemps dans son apparition soudaine n'est aussi doux, les fleurs même ne sont pas si plaisantes aux abeilles, qu'à moi les Muses et leurs chansons.

L'homme de lettres, le bibliophile ont dicté ce couplet. Jules Janin n'a pas su résister à son penchant. La citation qui lui est chère a trouvé place dans ces lignes où perce l'indépendance du citoyen heureux de nommer Tacite « le vengeur », de qualifier Lamartine « un héros », et Victor Hugo « son poète et son ami ».

Or, nous sommes en 1859 : Lamartine est un vaincu et Hugo un proscrit. Mais le critique n'a pas dépeint à son ami d'Angers l'endroit où se trouve posée la « Table ronde ». Il ne peut se soustraire à cette description :

Ma table occupe un angle aigu, que dis-je ? un angle enchanté, tout rempli de chansons et de feuillage. Un rossignol, caché dans l'arbre voisin, chante à ses amours les douces cantilènes du mois de mai ; le merle enjoué siffle, en sautillant, les hymnes du matin. C'est une fête en ce coin charmant, une fête qui ne s'arrête pas. *Angulus ridet !* Un lierre (il est planté, ce lierre, par M. Lemichez lui-même, qui est un des grands jardiniers de ce bas-monde) étend déjà, sous les pieds rêveurs, son tapis de sombre verdure ; un amandier, déjà consolé de son exil, commence à semer ses grappes odorantes sur ces gazons veloutés par le printemps.

Ce n'est pas assez. Si le poète trouve son compte à cette peinture agreste, le lettré n'a pas fait d'incursion dans le passé. On pourrait croire que cet angle de jardin et le jardin tout entier occupent un sol banal, sans histoire, sans tradition, sans souvenirs. Quelle erreur ! Jules Janin ne veut pas que nous pensions de la sorte : « Elle est bien là, ma table, à cette ombre, et dans ce poétique silence où le rêve a posé sa tente aérienne. Elle a, pour sa perspective, un bouquet de vieux arbres, un chêne, un charme, un orme centenaire. Arbres sacrés ! Ils ont vu se promener sous leurs ombrages la reine de France, Marie-Antoinette, et ce beau petit Dauphin, le martyr, et Madame Élisabeth, une reine de France par la grâce, par la beauté, par la piété, par le malheur. »

Désormais la Table ronde nous est connue. Son origine, les livres préférés dont le critique la couvre volontiers, l'angle enchanté qu'elle remplit, la perspective qui se déroule sous le regard du rêveur assis près de l'ardoise polie comme le marbre, nous savons tout cela. Mais l'homme d'étude a besoin de repos. Jules Janin s'accorde parfois des heures de causerie, que dis-je ? il aime le jeu ! Personne, c'est du moins sa prétention, ne peut le gagner au jeu de... domino. Oubliera-t-il de rappeler à son ami que la Table ronde semble toute préparée pour être le théâtre des joyeuses parties auxquelles il convie ses invités ? « Voilà tout ce que vous verrez, mon cher ami, quand vous viendrez vous asseoir à ma table angevine ! Aussi est-elle gaie et contente, et déjà prévoyante

des douces causeries, des paroles amicales, des faciles propos, des paradoxes ingénieux, et, que dis-je ? aussi de ce jeu glorieux, retentissant, vulgaire et viril, que je ne veux pas nommer dans cette page éloquente, qui produit sous des mains habiles, loyales et laborieuses, une harmonie agréable à la muse, un jeu plein de vie et de grâces accortes ».

Au moment où Jules Janin rédigeait ce « Conte », c'est-à-dire pendant l'été de 1859, l'auteur de la présente étude, âgé de dix-huit ans, sortait du collège. C'est à peine si le nom du critique des *Débats* lui était connu, lorsque, — ceci se passait à Angers, — un volume de l'*Histoire de la Littérature dramatique* lui tomba sous la main. Lire cette prose facile, enjouée, riche en souvenirs classiques, et s'éprendre de l'écrivain fut l'affaire d'un jour. Je ne cherchai point à savoir quel pouvait être l'âge du critique. Ses amis angevins auraient pu me renseigner. Plus d'un, en effet, avait reçu de lui cette phrase mélancolique qui se retrouvera sous sa plume à de fréquentes reprises : « Je vieillis et je deviens énorme! » Le feuilletonniste m'apparut, au contraire, jeune, svelte, alerte de corps comme il n'a cessé de l'être par l'esprit, et, sans plus tarder, je lui adressai une épitre en vers intitulée *Le Sylphe !* Tout autre que Jules Janin aurait pu se formaliser d'une appellation de ce caractère. Mais je me dénonçais dans mes vers, je faisais connaître mon âge à mon illustre correspondant. Le critique ne mit pas en doute ma bonne foi et, prenant sa plume, il me répondit en ces termes :

Vous parlez la langue des dieux,
Et moi, j'écris en vile prose.
Trop jeune, vous dites : « Je n'ose ! »
Moi, pour oser, je suis trop vieux.

Que parlez-vous de mon génie ?
Parlez-moi de vos dix-huit ans,
Des poètes heure bénie :
On n'est poète qu'au printemps.

Votre *Sylphe,* sans hippogriffe,
Est un bonhomme très goutteux.
Comme son ancêtre Sisyphe,
Il roule, au prix d'efforts douteux,

Un rocher qui toujours retombe,
Et son seul espoir, le voilà :
C'est qu'un jour, sur sa propre tombe,
Le lourd rocher s'arrêtera.

Et chacun de dire : « La peine
« De ce défunt nous fait pitié.
« Ajoutant ce roc à sa chaîne,
« Traînant ce boulet à son pied ! »

Le Feuilleton, roche stérile,
Au bruit sonore, au bruit perdu,
Tâche absurde et tâche inutile,
J'en suis enfin tout morfondu.

Hic jacet ! Et si ta voix franche,
Pleine de sons mélodieux
Qui me chante, oiseau sur la branche,
De doux et suprêmes adieux,

M'emporte au temple de mémoire,
« O l'enfant ! dira le passant,
« Qui s'en va prodiguant la gloire
« A ce petit art impuissant ! »

L'autographe a quelques ratures, le poète a modifié un ou deux vers ; mais les strophes, dans leur ensemble, sont de premier jet. Ainsi le critique aimait-il à surprendre par la facilité de sa plume. On devine si le jeune correspondant de Jules Janin se sentit honoré d'une pareille lettre !

Deux ans plus tard, je me trouvais à Paris. Je crus pouvoir demander une audience à l'ermite de Passy. J'avais sa réponse le soir même. Elle était plus qu'engageante, et j'eus besoin de me souvenir que l'hyperbole ne déplaisait point à Jules Janin pour ne pas céder à un mouvement d'amour-propre en lisant les premières lignes de sa lettre. Elle débutait ainsi : « Je n'ai pas oublié le poète angevin ; je sais très bien que c'est un bel esprit, bien cultivé... » Je ne me fis pas attendre. Le lendemain, j'étais chez le critique.

La marche m'est difficile. Madame Joanne, — c'était la cuisinière de Jules Janin, — vint ouvrir la porte du jardin. « — Ho ! Ho ! s'écria-t-elle, je ne vous laisserai pas monter au chalet ; mon maître va descendre ». Je m'excusais, ne voulant pas causer au critique un pareil dérangement. Mais la brave femme, bien que déjà sur le retour, avait lestement gravi les degrés de l'escalier disposé à l'extérieur du chalet, et Jules Janin m'apparut aussitôt sur le palier :

— Ah ! cher poète angevin, dit-il avec son rire sonore, vos jambes sont mauvaises, mais consolez-vous ; voilà bien dix ans que je n'ai pas vu les miennes. Je suis énorme, vous le constatez !

Votre *Sylphe* m'a fait rêver. Venez par ici, ajouta-t-il lorsqu'il fut descendu, je vous conduis chez l'une de vos compatriotes.

Nous cheminons dans les allées du « parc », jusqu'au berceau de verdure où se trouvait la Table ronde.

—La voilà votre compatriote, dit le critique en frappant l'ardoise de sa petite main potelée ; elle est angevine comme vous, et discrète ! Elle n'a jamais trahi mes visiteurs. Nous pouvons parler à l'aise. Que puis-je pour vous être utile ? Nous autres infirmes, nous devons nous entre aider. Vous le voyez, je suis infirme : à peine si je marche, à peine si je puis écrire !

Je n'attendais de mon hôte que des conseils. Il en fut prodigue. Et j'ajouterai qu'il me donna la mesure de son cœur et de sa raison dans les sages avis dont je lui fus redevable. Mais la conversation ne tarda pas à prendre une tournure enjouée. Il me demanda si j'avais assisté à la réception du prince-président par les Angevins, en 1849.

— Assisté ? oui, sans doute, mais j'avais huit ans, et ce qui m'a le plus frappé, c'est l'illumination des boulevards à la nuit close.

— Heureux, trois fois heureux ! s'écria-t-il. Ah ! que ne pouvez-vous me rendre mes vingt ans ! Vous me faites envie !

— D'accord, mais la vingtième année est l'âge des perplexités. On hésite sur la route à suivre. On redoute de se tromper sur sa vocation. Vous ne faites pas abstraction de votre expérience. Elle vous manquait à vingt ans et si vous pouviez revenir à votre point de départ, elle vous manquerait encore. Vous le voyez, cher maître, n'enviez rien à ceux qui entrent dans la vie avec les chances périlleuses dont il vous a été donné de triompher. Jouissez plutôt de l'heure présente, de la tranquillité, de la gloire acquise.

— Soit ! je me résigne, et je sens que vous dites vrai.

Jules Janin me fit admirer sa « cabane », — c'est ainsi qu'il qualifiait parfois son chalet ; — il me répéta, ce qu'il avait écrit dans le conte de la Table ronde, que cette demeure constituait tout son bien, et il fut convenu que lors d'une prochaine visite il me ferait les honneurs de son cabinet de travail et de sa bibliothèque. Notre conversation porta ensuite sur le prince Louis, devenu Nappléon III, et sur Bordillon qu'il appelait volontiers « l'ineffable préfet », tant la naïveté de cet homme d'esprit l'avait frappé !

Après une heure de causerie, je pris congé, non sans avoir promis de revenir, et je tins parole. Madame Joanne ne s'opposa plus à ce que je fisse l'ascension de l'escalier difficile du critique, et bientôt le salon de Jules Janin n'eut plus de secrets pour moi. Vous le décrirai-je ? Je préfère recourir au conte de la Table ronde et demander au maître de la maison d'être notre guide dans son poétique domaine. Laissons-le parler. Tout d'abord il nous doit une vue extérieure de son chalet :

La maison Seiler se compose d'un rez-de-chaussée et d'un premier étage ; une mansarde, où se logerait volontiers le fils de la maison, couronne l'édifice. Un joyeux toit de briques abrite et complète ce logis, frais en été, tiède en hiver, tout imprégné des douces senteurs du sapin des Alpes. Voilà ma maison, voilà ce que vous verrez, mon digne ami, mon bon chevalier de la Table ronde. En même temps, mes douze rosiers vont fleurir ; ma violette se montre ; ô la coquette ! Un brin d'ellébore, que j'ai planté par une sage précaution, grandit, et me voilà rassuré contre ma propre joie ! O surprise ! ô bonheur ! mon aubépine est en fleur. « L'heureuse saison (et moi je dis : l'heureuse maison) où tout fleurit, jusqu'aux épines ! » Ainsi commence une histoire charmante, l'histoire de *Daphnis et Chloé*.

Pénétrons maintenant sur les pas du critique dans sa coquette demeure :

M. Seiler a fabriqué la maison, c'est vrai, mais un architecte ingénieux, M. Godde (il est le digne fils de l'architecte de la ville), a présidé à toutes les magnificences intimes, à toute la décoration intérieure. Il a disposé les plafonds, indiqué les sculptures, décoré le vaste escalier, dessiné la galerie et posé les statues. Vous riez !... Ne riez pas ! Quand vous verrez la bibliothèque en chêne sculpté, pleine de vieux livres, au panneau n° 1 ; pleine de livres nouveaux, au panneau n° 2 ; ici la collection in-4° des Latins, imprimée à Birmingham par Jean Baskerville, et là mon exemplaire des *Chansons de Béranger*, en quatre tomes (au premier de ces tomes, Béranger lui-même écrivait, dans une page admirable et si touchante, mes titres de noblesse), et non loin des *Chansons de Béranger* mon exemplaire illustré des *Contemplations*, tout rempli des images, des beautés, des lettres, des rêves du poète absent, vous serez sérieux, je vous le jure ! Et vous ne rirez pas quand vous verrez ma cheminée, une espèce d'autel domestique, ornement précieux de ces frêles murailles. C'est le présent d'un ami ! La cheminée et la bibliothèque auront, pour leur digne abri, une toile immense, où déjà, dessinés par un maître, et peints avec beaucoup de grâce et de goût, se montrent, effrontés mais chastes, nus et joyeux, toutes sortes de petits génies, tels qu'en peut comporter le cabinet d'un écrivain de toutes

petites choses futiles. « Dieu mesure le vent à la brebis tondue. » Il a bien fallu mesurer au petit art que j'exerce les grâces de l'allégorie et les dieux joufflus du bel esprit qui dure un jour. On voit, au Louvre, l'*Apothéose d'Homère*.... Ingres ne fera jamais, que je sache, l'Apothéose du Feuilleton.

Vous ne l'avez pas oublié, ce conte de la Table ronde est dédié au fils du docteur Lachèse. Jules Janin va-t-il se borner à décrire minutieusement son chalet sans inviter son ami à le venir voir ? Ce serait, de sa part, bien inattendu. Il est l'homme hospitalier par principe et par goût. Que deviendrait sa causerie si des amis n'étaient constamment en mesure de l'écouter et de lui donner la réplique ? Il terminera donc sa description par ces lignes pleines de cordialité :

Dans ce pêle-mêle étrange et charmant, gouverné par une belle et honnête femme, l'honneur de ce logis, venez ; nous tâcherons de vous rendre un peu l'hospitalité que m'accorda votre excellent père, lorsqu'il me dit, en m'ouvrant sa belle maison : « Ici, vous êtes chez vous ! » Comme il fut content, ce beau et courageux vieillard, comme il fut surpris agréablement quand je l'invitai à dîner dans sa propre maison, à déjeuner à sa propre table, à boire avec nous (John Lemoinne en était, Menière aussi) ce joli petit vin d'Anjou dont il nous disait : « Prenez garde, il est violent. » — Venez donc ! Si vous ne trouvez pas chez moi le joyeux petit vin qui pétille en babillant, vous trouverez... ma pièce d'eau, mon lac, mon *Neptune* et mon *Dragon !* Pour vous faire honneur, les eaux de mon enclos joueront leur symphonie pastorale.

A certains jours, notamment le lundi, nous nous rencontrions quatre ou cinq chez le critique. Sur ce nombre il y avait, de temps à autre, un littérateur en renom, mais souvent aussi les visiteurs de Jules Janin étaient des jeunes gens sans aucune notoriété littéraire. Une fois, nous nous trouvâmes réunis dans le voisinage de la fameuse Table ronde. Janin, tout en causant, jouait aux dominos. L'un de nous vint à parler de M. Claretie. Celui-ci était un habitué du chalet. Il y avait plus d'un an que son goût pour les éditions rares et les belles reliures l'avait fait l'ami du critique. Il était absent le jour où son nom fut prononcé. Jules Janin, toujours caustique, demanda brusquement, sans interrompre son jeu, si l'on devait prononcer Clare*ty* ou Clare*cie*. Nous étions loin de nous attendre à pareille question. Le débat s'ouvrit. Chacun donna ses raisons pour la désinence qui lui paraissait la meilleure. La discussion fut de quelque durée. Pendant ce temps, la partie

de dominos prit fin, et le critique nous mit tous d'accord en nous démontrant que la prononciation d'un nom propre importe peu ; elle est toujours acceptée, dit-il, si le caractère de l'homme impose le respect et éveille la sympathie. Notre maître profita de l'occasion pour nous donner quelques conseils, puis il se remit à jouer aux dominos. L'un des jeunes visiteurs de l'écrivain se sépara tout à coup de notre groupe et reparut au bout d'un quart d'heure. Il avait traduit dans des strophes heureuses, et le débat ouvert et les conseils aimables de Janin. Je n'emprunterai que quelques vers à ce poème improvisé, ceux dans lesquels se trouve résumée la fière exhortation du critique :

Dominant de sa voix sonore
Notre aréopage exalté :
« Enfants, tant d'ardeur vous honore ! »
Cria notre maître enchanté.

« A quoi bon chercher l'euphonie
« D'un nom vainement débattu ?
« L'homme est grand lorsque son génie
« A pour égale sa vertu. »

Soyez grands ! Que la gloire annonce
Un jour votre nom respecté ;
Quelque langue qui le prononce,
Ce nom gardera sa beauté.

A jamais ignorez l'envie ;
Que l'un soit pour l'autre un client ;
Soyez grands, vous tous dont la vie
Est encore à son orient.

— Bravo ! fit le critique en battant des mains. C'est mieux que je n'avais dit. Vos stances sont exquises, cher poète, et je vous prédis que vous serez un jour académicien. Préparez de longue main votre discours.

— Ne prophétisez pas, maître, car je serais tenté de croire vos oracles, et je me ménagerais de dures déceptions.

Ainsi répliqua notre camarade. Il ne se trompait pas. Je viens de consulter l'annuaire de l'Institut : l'improvisateur du jardin de Jules Janin n'est pas de l'Académie.

Je ne tardai pas à regagner l'Anjou pour y demeurer environ dix ans. Pendant ce temps, je ne cessai d'être en relations avec le critique des *Débats,* dont je lisais fidèlement les feuilletons hebdomadaires.

Un jour, je lui fis part de la création d'une bibliothèque populaire dans laquelle j'avais l'ambition de voir entrer mille volumes. Ce plan parut ambitieux au bibliophile : « Le projet d'une bibliothèque est beau. Mais pourquoi mille volumes ? Commencez par en prendre cinquante, et ces cinquante étant lus et bien lus (on en aura pour une année, un volume chaque semaine) eh ! bien, vous en achèterez cinquante autres. Je lis, à cette heure, le *Traité des Études* du bon Rollin ; nous lirons ensuite son *Histoire romaine* ; ainsi seront occupées toutes mes soirées de l'hiver. Peu de livres, bien lus, voilà tout le secret. Horace a dit qu'il se contenterait de peu de lecteurs ! Si j'avais le petit nombre des honnêtes gens, orgueil d'un bon livre ! Et ceci dit, je vous envoie mille amitiés. » Cette lettre est du 20 novembre 1862. Elle est écrite de la main de Jules Janin. Celles qui nous parvinrent plus tard sont signées de son nom, mais c'est la femme du critique qui les a tracées. Le subterfuge n'avait rien de mystérieux. Le papier dont se servait madame Janin portait ses initiales *A. J.*

A quelque temps de là, les circonstances m'amenèrent à corriger une pièce de notre ancien répertoire dramatique afin de la rendre acceptable. J'en avais enlevé les scories. Le succès répondit à l'effort. J'eus l'idée de généraliser cette tentative en composant un volume de comédies ainsi retouchées, et je m'en ouvris au critique. Il estima l'entreprise difficile : « Hélas ! ce projet de corriger le vieux théâtre et d'effacer tant de choses déplaisantes n'est guère qu'un projet utile, et c'est pourquoi vous ne trouverez pas un éditeur. Un théâtre expurgé, fi donc ! Mieux vaudrait ajouter des notes et des commentaires aux *Mémoires de Céleste Mogador !* Je vous salue et je vous serre la main de tout mon cœur. » Le critique était homme d'expérience. Il connaissait son temps. La littérature subit vers la fin de l'Empire un entraînement fâcheux. Les œuvres légères eurent le pas sur toute publication sérieuse. La parole ironique de Jules Janin sur les *Mémoires de Céleste Mogador* n'était pas de nature à nous blesser. Il disait vrai. D'ailleurs, le conseil qu'il nous donnait était celui d'un ami. Nulle amertume ne perçait sous le désaveu.

Il n'en fut plus de même en 1869. J'eus l'imprudence de confier au critique, cette année-là, que j'avais fait un ouvrage, moins que cela, un opuscule. On l'imprimait, et j'annonçais à Jules Janin l'envoi prochain d'un exemplaire. L'écrivain le prit de

haut et se fâcha. Règle générale, les débutants dans la carrière des lettres ont tort de chercher un encouragement auprès des écrivains de marque. Ceux-ci ne se souviennent que des obstacles dont il leur a fallu triompher, tandis que ceux-là sont avant tout séduits par le succès de l'homme en renom. Dans quelles dispositions physiques se trouvait le feuilletoniste quand ma lettre lui parvint, je l'ignore, mais sa réponse coupa court à nos relations pendant quatre années. Jules Janin m'avait signifié qu'on ne doit jamais écrire. On peut juger de sa mercuriale : « Ah ! vous êtes bien tous les mêmes ! Vous vous perdez par votre rage d'écrire et quand tout sera perdu, vous demanderez conseil à de plus habiles que vous ! Voici trois lettres que j'envoie cette semaine sur le même sujet, et je suis bien fatigué d'employer ainsi tout le temps que j'ai devant moi ! » Je ne songeai point à répliquer, mais j'avoue que cet accès d'humeur ne me fit pas varier dans mes projets. Toutefois, il m'était cruel de penser que j'avais perdu la sympathie d'un homme de mérite, dont je ne cessais de goûter le réel talent. La guerre et les évènements qui la suivirent ne me permirent pas de songer longuement au critique des *Débats*. Peu à peu, l'amertume de la rupture disparut. Un incident inattendu devait modifier la situation et me rapprocher de l'écrivain.

J'étudiais le Salon de 1873. Un artiste vint au-devant de moi. C'était le sculpteur Bogino. Je l'avais connu, douze ans auparavant, chez le critique. Nous causons. Il m'apprend qu'il est l'auteur d'un buste exposé dans la grande nef du Palais des Arts. Je me dirige vers cet ouvrage. C'était le portrait de Madame Jules Janin. La sculpture était de haut style et d'une parfaite ressemblance. Le lendemain de cette rencontre, mon article sur le Salon renfermait ces lignes :

Le buste de *Madame Jules Janin* par M. Bogino n'est pas un portrait de convention, c'est une figure vraie et, ce qui ajoute à son mérite, une figure toute contemporaine. Au premier regard, on devine l'épouse. Elle a les traits calmes et reposés, le regard intelligent, les lèvres fines mais tout empreintes de bonté. En un mot, l'expression générale de ce portrait, heureuse et discrète, fait songer au foyer. Assurément, le ciseau sympathique de M. Bogino ne pouvait se montrer mieux inspiré, et le buste qu'il expose sous nos yeux éveille naturellement dans la mémoire ces belles et chrétiennes paroles de M. Jules Janin, dans son discours de réception à l'Académie : « Pour exprimer toute ma pensée, une chose a

manqué à M. Sainte-Beuve, l'exemple et le conseil de l'épouse. Il a dû se répéter souvent cette parole du saint livre : *Malheur à qui vit seul !* »

Ce buste nous a rappelé encore une autre parole du critique, lorsque, racontant avec les enchantements de son style cette même réception à l'Académie, il a soin de s'écrier : « Suprême joie, il advint que ma chère et vaillante femme, en présence de son père et de sa mère, les dignes arbitres et les témoins bienfaisants de notre heureuse vie, eut sa part dans l'applaudissement unanime. » Voilà tout ce que nous a rappelé l'œuvre exquise de M. Bogino, n'est-ce pas le meilleur éloge que nous en puissions écrire ?

Je me gardai de laisser ignorer au critique l'existence de cette demi-page. Je la lui fis tenir avec ma carte. La glace fut bientôt rompue. Je reçus aussitôt les lignes suivantes :

Nous avons de grands remerciements à vous faire, ma chère femme et moi. Vous avez si dignement parlé de cette image où notre ami, M. Bogino, a mis tout son esprit et tout son charme, que nous pensions lire une page écrite par notre confrère Charles Clément. Il ne pouvait pas mieux faire et mieux dire, et nous avons confondu l'un et l'autre dans nos actions de grâces, pensant bien que vous ne dédaigneriez pas d'en prendre votre part.

Acceptez, s'il vous plaît, ce témoignage de nos contentements, et croyez-moi, je vous prie, votre obéissant et tout dévoué serviteur.

Les lignes amères de 1869 étaient effacées. Cette lettre est du 15 juin 1873. Jules Janin manifesta le désir de voir le critique d'art qui « l'avait mis en défaut » pour si peu que ce fût ! Mais quand je m'informais de l'état de sa santé, auprès d'amis communs, on me répondait qu'il gardait le lit. Enfin, un jour d'été, — il y avait un an qu'il m'avait écrit, — je me présentai rue de la Pompe. La porte du jardin se trouvait entrebaillée. Un homme était debout près de cette porte :

— M. Jules Janin ? c'est à son cabinet qu'il faut monter ?

— Non, monsieur, la chapelle ardente est au rez-de-chaussée.

Le critique était mort la veille au soir, et je l'ignorais. J'avais trop différé pour venir à lui. Je ne me le pardonne pas.

Il reposait, calme et toujours souriant, au milieu des fleurs et des cierges, dans cette grande salle où, volontiers, l'été, il s'attardait à lire. Ses amis, ses clients, ses obligés passèrent innombrables devant sa dépouille, et le 28 juin, — un lundi, c'est M. Piedagnel qui appuie sur cette coïncidence, — l'un de ses vœux, jadis exprimés dans une lettre à Edgard Quinet, se réalisait. Quel

était ce vœu ? « Il me reste, avait-il écrit un jour à Quinet, son ami d'enfance, il me reste une espérance : de belles funérailles, une bonne renommée et peut-être une douzaine de pages qui surnageront. »

Ses funérailles furent magnifiques. Les Lettres françaises tinrent à honneur de célébrer dignement, avec une sympathie de bon aloi, le souvenir de l'écrivain disparu. Des voix éloquentes lui rendirent hommage, et Cuvillier-Fleury, parlant au nom de l'Académie française, résuma fort heureusement la vie et l'œuvre de Jules Janin en ces quelques mots où il rappelle le sourire aimable du critique :

Ce sourire, qu'altérait parfois sur sa loyale figure l'amertume inséparable de la vie humaine, les concurrences malveillantes, les misères du temps et les malheurs de la patrie, quand elle perdit tantôt sa liberté, tantôt sa grandeur, — ce sourire sur les lèvres de Jules Janin y semble en quelque sorte fixé par cette bienveillance qui était le fond de sa nature. Et puisse ce signe d'une âme honnête obtenir dans une meilleure vie l'indulgence de Dieu à laquelle notre ami s'était préparé, et lui être compté, parmi tant d'autres mérites, pour une vertu !

La bonne renommée que l'écrivain, dans sa lettre à Edgard Quinet, souhaitait de laisser après lui, est un héritage que nul ne lui disputera. Quant à cette « douzaine de pages », — c'était son dernier vœu, — qui surnageraient peut-être dans le commun naufrage où sombre tôt ou tard tout ce qui est de l'homme, nous, ses contemporains, nous les avons retenues, nous en pouvons dire le charme, la cadence, l'éclat, le solide bon sens. A ceux qui nous suivront de les retenir à leur tour et d'honorer la mémoire de Jules Janin.

HENRY JOUIN.





ENVOUTEMENT

La grande dame de la tour,
Dont l'œil flambe sous la paupière,
Jalouse et folle par amour,
Veut me ravir mon ami Pierre.

En une heure de déraison,
Malgré mes cris, malgré mes larmes,
Elle l'a fait mettre en prison
Par ses archers venus en armes.

Le prieur du moûtier, deux fois,
Est allé faire remontrance.
Moi, j'ai prié devant la croix
Longtemps, longtemps... Plus d'espérance !

J'implorais pour avoir pitié
Ma patronne et la Sainte Vierge ;
Sans résultat, plus d'à moitié
J'ai déjà vu fondre mon cierge.

Et maintenant, — pardon, Jésus ! —
Je sens en moi la haine accrue
Monter comme l'eau par-dessus
La digue, aux jours de haute crue.

O louve, fille de Satan,
Des bas fonds de mon indigence,
Voleuse d'hommes, souviens-t'en,
Contre-toi j'ai juré vengeance !

Tu te crois sûre en tes abris,
En ton repaire retranchée
Et, quand je passe, avec mépris
Tu ris, à ton balcon penchée.

Quelle menace, quel effroi
Si haut, si haut pourrait t'atteindre ?
Tremble pourtant, car je sais, moi,
Je sais que ton sort est à plaindre.

Je suis allée au Bois-Maudit
Trouver l'homme isolé du monde,
Dans l'orage et la nuit, j'ai dit
Combien ma misère est profonde :

« Tenez, videz ces deux paniers ;
Tout ce que j'ai, je vous l'apporte ;
Voici des sous et des deniers,
Il ne me reste rien... qu'importe !

« Je n'ai plus rien, rien à manger,
Tant pis ! prenez... je vivrai d'herbe
Gaiement, si je peux me venger
De la dame injuste et superbe ! »

Me voyant possédée ainsi
De désespoir, le solitaire,
Pour alléger mon grand souci,
M'a fait une image de terre.

La voici : souvent, très souvent,
De cette épingle je la pique ;
Je l'enfonce un peu plus avant
Chaque jour, j'en sais la pratique.

Ah ! louve bonne aux crocs des chiens !
Je frémis d'aise quand j'y songe :
Oui, cette épingle que je tiens,
C'est dans ta chair que je la plonge ;

Dans ta chair même, car c'est toi
Qui vis toute en cette effigie
Et j'ai cru déjà, sur ma foi,
Voir la pointe de sang rougie !

Comme sans cesse, à petit feu,
Tu vas mourant, — je l'entends dire, —
Je me console peu à peu :
Mon sort est triste, le tien pire.

Bientôt, enfin, le glas dans l'air
Annoncera que tu es morte...
Crève donc ! et qu'au feu d'enfer
Le Diable ton maître t'emporte !

Oh ! quel bonheur, quand tu seras
Couchée inerte dans ta bière,
De presser encore en mes bras,
Sauf et libre, mon ami Pierre !

ACHILLE MILLIEN.





CHRONIQUE



Il paraît que, en dépit des complications de composition et de facture, que la Banque de France s'évertue à apporter à la fabrication de ses billets, elle n'est pas parvenue à décourager l'ingéniosité des faussaires; à telles enseignes qu'elle s'est résolue à renouveler les types actuellement en circulation. L'administration de la Banque s'est adressée à un artiste dont maints brillants succès ont consacré l'habileté et le goût, le peintre François Flameng, pour lui fournir des modèles nouveaux du billet de mille francs. C'est au peintre Luc-Olivier Merson, l'un des plus délicats artistes de ce temps, dont il est superflu de vanter le talent décoratif, qu'a été dévolue la commande du billet de cent francs. Ces deux noms sont une garantie du réel caractère d'art que présenteront les futurs types du papier-monnaie français.

La description des projets, acceptés définitivement par la Banque de France, pour le billet de mille francs et pour celui de cent, a été donnée dans le *Temps*, par M. Thiébault-Sisson; il nous paraît intéressant de la reproduire ici.

Voici comment M. François Flameng a composé la vignette du billet de mille francs :

Le champ du billet se compose de deux parties bien tranchées : l'inférieure, qui tient, en hauteur, un peu plus de la moitié du rectangle, est comprise à la façon d'un grand bas-relief. Sur le champ du billet, en grisaille, une procession de figures allégoriques se détache. L'Industrie, assise sur un char décoré de guirlandes et traîné par un attelage de tigres, en forme le motif principal. Derrière elle, les Sciences et les Arts, représentés par des figures drapées, que caractérisent des attributs distinctifs. Sur le côté de l'attelage, l'Agriculture,

son rateau sur l'épaule, et le Commerce figuré par Mercure. En avant du char, un groupe de génies ailés chantant et jouant les cymbales. C'est sur cette bande inférieure que doivent être imprimées les indications spéciales, réparties aujourd'hui sur le champ tout entier du billet : *Mille francs, payables en espèces à vue au porteur, Paris, le...*, et les signatures du contrôleur général, du caissier principal et du secrétaire général. Au sommet du pan de mur que décore le bas-relief un cartouche est fixé. On y lit les trois mots : *Banque de France.*

Tout autre est la composition de la bande supérieure, qui constitue un véritable tableau, et un tableau du goût le plus exquis, grâce à la nouveauté introduite par l'artiste d'un fond de paysage. A droite, sous la surveillance d'un génie ailé qui tient d'une main des balances et de l'autre un rameau verdoyant cueilli dans un buisson printanier, tout un ensemble d'emblèmes, cornue, charrue, établi, etc. A gauche, entre une ruche autour de laquelle voltigent des abeilles, et un ballot de marchandises marqué des deux lettres B. F. (Banque de France), deux figures assises : le Commerce, figuré par une délicieuse jeune femme dont le visage, à la fois mystérieux et souriant, pourrait bien être un portrait ; l'Industrie, figurée par un robuste forgeron, en tablier de cuir, dont la main tient un lourd marteau, et dont les pieds nus pendent croisés le long du bas-relief. Au fond, bien loin par delà les figures, une mer calme où naviguent des voiles et de grands vapeurs, et dont le premier plan est occupé par des dragues et des grues de déchargement.

La double composition s'encadre d'une bordure où tous les fruits de la terre de France, avec leur feuillage distinctif, s'entremêlent en une épaisse guirlande que rehaussent de place en place des outils, des roues dentées, des gouvernails, des bêches, une palette de peintre, des marteaux. Sur les côtés de la bordure deux cartouches où s'inscrit le texte des lois qui punissent le contrefacteur. Au milieu de l'encadrement inférieur, le chiffre 1000. A droite et à gauche, en dehors de l'encadrement, deux génies laissent tomber dans leur vol des bandelettes où s'accrochent en grosses capitales les mots : *Banque de France.* Au revers, même encadrement, à l'intérieur duquel une composition unique et d'une conception extrêmement heureuse se déploie. Sous un portique de marbre soutenu par des colonnes Renaissance, au delà desquelles s'entrevoit tout le panorama de la Cité et de la rive gauche avec le Pont-Neuf au second plan et, au premier plan, la Seine sillonnée de petits bateaux et de chalands, des figures assises caractérisent l'Agriculture, la Science, l'Industrie. A droite, un moissonneur fatigué, en costume moderne, s'est accroupi, sa faux dans les mains. A la base de la première colonne, un homme drapé à l'antique réfléchit, le menton dans la main. Sur ses genoux, un atlas. Etalés devant lui, un compas, une sphère terrestre, un in-folio grand ouvert, des papiers. Plus à gauche, appuyé sur une rame, un petit génie pensif, qui est un portrait d'enfant des plus fins. Au pied de la colonne de gauche, la traditionnelle Fortune à demi nue, courant, les yeux bandés, sur sa roue, et qu'un ouvrier des métiers durs étreint de sa poigne osseuse pour l'assujettir.

Le sujet du billet de cent francs, dessiné par M. Luc-Olivier Merson, se compose ainsi, d'après la description faite par notre confrère :

Se souvient-on de la belle et sereine composition du Poussin, *Et ego in Arcadia ?* Groupés tout autour d'un tombeau à l'antique, des bergers déchiffrent l'inscription ; d'autres méditent, plus calmes, et du coude s'appuient sur la lourde masse cubique du tombeau. Il semble bien que M. Luc-Olivier Merson, dans la façon dont il a composé son billet, se soit inspiré de la page pleine de grandeur du Poussin. Remplacez le tombeau à l'antique par une sorte de soubassement où s'inscrivent les mentions obligatoires, *Banque de France*, *cent francs*, etc. Sur ce soubassement, appuyez à droite et à gauche des figures pensives de jeunes femmes, vous aurez la composition de M. Merson sous les yeux.

Comme M. Flameng, il a eu l'ingénieuse idée de détacher ses figures, non sur un fond neutre ou banal, mais sur un véritable décor de nature dont le détail précise le sens allégorique des figures, en même temps que des génies enfantins, à leurs pieds, portent les attributs qui doivent les désigner plus clairement. Et rien n'est joli comme de voir, derrière ces figures pleines de grâce, mais d'une grâce si mesurée et si noble, se dresser le pommier

chargé de fruits qui fait la joie de nos automnes, ou l'olivier arrondi, aux feuilles élancées, dont s'enorgueillit la Provence ! Entre les arbres, des cheminées d'usines et de fabriques s'entrevoient et commentent avec leurs panaches de fumée l'idée directrice du peintre. Entre les deux figures, encadrée dans un médaillon, une tête allégorique dont l'exécution a été confiée à un graveur en médailles, M. Daniel Dupuis, le morceau devant être, non pas imprimé, mais exécuté en filigrane dans le papier.

Le soubassement qui porte les indications de valeurs et les signatures des chefs de service est décoré, au centre, d'une gerbe de fleurs et de feuillages sur laquelle se détache le cartouche qui contient la mention 100 francs. Tout autour s'arrondissent des guirlandes parties de deux vases symétriques placés à droite et à gauche. Le reste du champ est orné d'un ornement Louis XV en treillis, agrémenté de rinceaux élégants.

Au revers, une bande formée par des mosaïques de marbre occupe toute la largeur du rectangle. Sur ce soubassement s'appuient, à droite et à gauche d'un cartouche central renfermant les textes de lois, des figures allégoriques. Ici, un forgeron, dont le bras armé d'un marteau s'est posé sur une enclume, là une Fortune montée sur sa roue et munie d'une corne d'abondance. Un enfant, porteur d'une palme, la précède.

Toutes ces figures se détachent sur un fond imbriqué où s'impriment les lettres B. F. Au-dessus du cartouche central, médaillon à tête allégorique. L'encadrement de toute cette partie supérieure est formé par les mots : *Banque de France*, disposés sur un semis très léger de feuillages.

S'il faut en croire les renseignements donnés à ce sujet, les nouveaux billets, dont on active la fabrication, seraient prochainement mis dans la circulation. Rien n'est négligé pour obtenir une exécution aussi parfaite que possible et qui, par ses difficultés mêmes, défie l'habileté des contrefacteurs.

L'Académie des Beaux-Arts a élu correspondants, dans la section de peinture, M. Struys, de Malines, et M. Kroyer, de Copenhague, en remplacement de M. de Vriendt, devenu associé étranger, et de M. Engert, décédé.

M. Venturi, de Milan, a été élu associé libre, en remplacement de M. Cavalcaselle, décédé.

M. Bonnat a donné lecture à la Compagnie d'une étude qu'il a écrite sur Velasquez.

Le ministère de la Guerre a mis au concours, entre les architectes français, la construction d'un édifice qui, sous la dénomination de palais des armées de terre et de mer, servira à abriter, à l'Exposition de 1900, les collections spéciales, formant l'exposition internationale des armées de terre et de mer. L'emplacement affecté à cet édifice est situé sur la berge de la rive gauche de la Seine, au quai d'Orsay, dans la partie comprise entre les ponts de l'Alma et d'Iéna. Cette construction, bien entendu, n'aura qu'une durée temporaire et devra disparaître après l'Exposition universelle.

Dix-neuf architectes ont pris part à ce concours. Le jury a classé comme suit les projets : 1[er] prix, MM. Auburtin et Umbdenstock, 2[e] M. Bertone ; 3[e] M. Bréasson ; mentions honorables, MM. Joanny Bernard et Robert, Bousson, Letrosne et Prath.

Le section d'architecture qui avait été organisée au Salon du Champ-de-Mars postérieurement à la fondation de la Société nationale des Beaux-Arts, et qui, d'ailleurs, était demeurée à l'état embryonnaire, va cesser d'exister dès le prochain Salon. Tous les membres de cette section ont donné leur démission collective et unanime. Le motif de cette décision serait que, dans la préparation du projet, — au reste, abandonné depuis — d'un palais d'exposition à édifier au bois de Boulogne, aucun emplacement n'avait été prévu pour l'exposition des envois des architectes ; en outre, aucun des architectes faisant partie de la Société nationale des Beaux-Arts n'avait été mis au courant de ce projet, ni même invité à donner son avis sur la question.

Le ministre du Commerce a commandé au médailleur Daniel Dupuis, le modèle d'une plaquette de métal, qui remplacera le ticket en carton délivré aux exposants et autres personnes auxquelles leur qualité donnera droit d'entrée à l'Exposition de 1900. Cette plaquette ne comportera qu'une face et point de revers ; elle mesurera 4 à 5 centimètres de haut. Le modèle, que l'artiste a soumis à l'agrément du ministre, réprésente une Renommée courant à la surface du globe ; sur le fond, le soleil se levant à l'horizon.

Le Conseil municipal de Paris a autorisé l'érection du monument de Lavoisier sur la place de la Madeleine, dans l'axe de l'entrée nord de l'église et de l'avenue Tronchet.

Un concours est ouvert, entre les architectes du monde entier, pour un plan grandiose devant servir à la construction de l'Université de Californie.

Il s'agit, — suivant les termes du programme, — d'arrêter dès aujourd'hui un plan idéal, fixe dans ses grandes lignes, et auquel devront par la suite se conformer toutes les constructions nouvelles, rendues nécessaires au fur et à mesure de la croissance de l'Université. Tout ce qui a été bâti jusqu'ici sera tenu pour non avenu, et l'architecte, comme un peintre devant sa toile, travaillera sur table rase, n'ayant qu'un objet, créer un harmonieux ensemble.

C'est en 1862 que fut fondée l'Université de Californie, par un acte du Congrès des États-Unis, qui lui assura une vaste concession de terres et en même temps d'importants subsides ; elle reçoit, en outre, de la même source, un revenu annuel fixe. Sa charte lui fut concédée par l'État de Californie, en 1868, et une part de ses ressources est constituée par une taxe de 0,02 pour cent des impôts payés à l'État, lui assurant un revenu qui augmente chaque année. On voit par là que l'Université de Californie a un double caractère, fédéral et californien.

En six ans, le nombre des étudiants a triplé : de 777 en 1891, il s'est élevé à 2,300, et avant dix ans on peut prévoir qu'il sera de 5,000 : c'est sur ce nombre que l'architecte devra baser son plan.

L'emplacement de l'Université, située à Berkeley, n'embrasse pas moins de 100 hectares, s'étendant sur la pente d'une colline jusqu'à 210 mètres d'altidude, d'où la vue s'étend, vers l'est sur une chaîne de collines, vers l'ouest sur la baie et la ville de San-Francisco, sur les plaines et les montagnes qui l'avoisinent, et, au-delà, sur l'Océan. Tel est le site grandiose qui servira de cadre aux édifices de l'Université.

Combiner ensemble paysage, jardins et constructions, de manière à former un tout harmonieux, auquel puissent s'adapter, sans changement essentiel, tous les agrandissements ultérieurs, tel est le désir de ceux qui ont charge de cette entreprise.

On croit possible, grâce à la disposition du site qui permettra d'embrasser d'un coup d'œil l'ensemble des bâtiments, d'arriver à une œuvre unique au monde et capable d'immortaliser l'architecte qui saura l'accomplir. Jamais, peut-être, à aucune époque, un artiste n'eut une telle occasion d'exprimer librement son idéal, sans entraves et sur une aussi grande échelle.

Il y aura au moins vingt-huit bâtiments reliés ensemble et éloignés de tout voisinage qui pourrait nuire à l'effet du tableau. Ce n'est rien moins qu'une cité à créer, la cité du savoir, sans aucun élément discordant, sans rien qui dépare. Nulle limite relativement au coût, aux matériaux à employer, au style à suivre : tout sera laissé au libre jugement de l'artiste. Qu'il donne son idéal d'une Université modèle, sans compter ni avec le temps ni avec l'or nécessaires à son érection ; qu'il compose en vue des siècles à venir. Sans doute, les progrès de la science imposeront à cette Université des devoirs nouveaux et requerront des changements de détail dans les constructions, mais il semble possible de déterminer dès maintenant un plan général en harmonie avec les principes de l'architectecture et tel que, d'ici à mille ans, ses grandes lignes ne seraient pas plus à remodeler que ne le seraient celles du Parthéon, si elles étaient venues jusqu'à nous achevées et intactes.

Dans les grands travaux de l'antiquité, l'artiste n'avait qu'à faire œuvre d'artiste et laissait à l'homme de finance le soin de trouver l'argent nécessaire à l'exécution de ses plans. Ici, il en sera de même : l'artiste et l'art retrouveront leur antique priorité. L'architecte se contentera de dessiner, d'autres subviendront à ses dépenses. Déjà cinq millions de dollars (plus de 25 millions de francs) sont assurés, et il se manifeste parmi nos riches compatriotes un tel désir de contribuer à l'œuvre, que l'argent nécessaire pourra facilement être obtenu au fur et à mesure du progrès des travaux.

En tête des généreux donateurs, déterminés à assurer la réalisation de ce magnifique projet architectural, il faut citer Mme Phébé Hearst, veuve du feu sénateur fédéral George Hearst, bien connue pour sa philanthropie et son dévouement au bien public, comme pour l'intérêt et le goût qu'elle témoigne en matière d'art. C'est Mme Phébé Hearst qui a largement pourvu aux frais nécessités par le concours et désigné à cet effet un conseil d'administration, composé du gouverneur de Californie, de l'un des régents de l'Université et de l'un des professeurs de la Faculté. Actuellement, le programme du concours, que M. Guadet, professeur à notre École nationale des Beaux-Arts, a été chargé d'élaborer, est soumis à l'approbation de ce conseil d'administration ; il sera mis à la disposition des architectes de tous les pays. Il est probable que les architectes français ne manqueront pas de répondre à cet appel, qu'ils saisiront l'occasion incomparable d'excercer leur talent et de prouver leur mérite, que leur offre la libéralité de Mme Phébé Hearst.

La ville de Milhau (Aveyron) a consacré, par un monument, la mémoire des enfants du pays tombés sur le champ de bataille pendant la guerre de 1870-1871.



« A SES ENFANTS, MORTS POUR LA PATRIE,
MILHAU A ÉLEVÉ CE MONUMENT DE PIÉTÉ, DE GLOIRE ET D'ESPÉRANCE ».

Monument par Denys Puech.
(Fragment).

Le sculpteur Denys Puech, qui est l'auteur de ce monument, l'a composé d'une base quadrangulaire d'où s'élève une colonne dont le chapiteau corinthien supporte une Renommée assise, aux ailes déployées. Debout, adossée à la colonne, une figure de femme coiffée d'une couronne

crénelée symbolise l'Armée française : elle s'appuie sur un sabre de cavalier ; une capote militaire, jetée sur les épaules nues, s'entrouve sur la poitrine et dénude largement la gorge. Cet arrangement, neuf et hardi à la fois, ne manque ni de pittoresque ni d'originalité ; il rajeunit très heureusement un sujet tant de fois traité et dont les perpétuelles redites semblaient avoir épuisé l'intérêt. L'élégance de la forme, habituelle à M. Puech, s'y retrouve, ainsi que la souplesse et la fermeté de son exécution.

Voici le singulier et coûteux projet que serait disposé à réaliser un groupe de richissimes Américains des États de l'Ouest : faire exécuter, pour l'Exposition universelle de 1900, une statue en or massif du président actuel de la République des États-Unis. Le président Mac Kinley fut, en effet, le champion de l'étalon d'or aux élections présidentielles de l'an dernier.

C'est le sculpteur américain Higby qui a été chargé de l'exécution de cette statue, dont la matière ne représentera pas moins de cinq millions de francs. Le même artiste avait fondu, il y a quelques années, une statue allégorique de la Justice, en argent massif, qui fut envoyée par l'État de Montana à l'Exposition de Chicago et qui représentait, en grandeur naturelle, les traits d'une actrice américaine réputée pour sa beauté, miss Ada Rehan.

On vient d'élever à Saint-Omer un monument à la mémoire de M. Martel, ancien président du Sénat. Un buste en marbre, œuvre du sculpteur Louis Noël, et un bas-relief en bronze, sculpté par Édouard Lormier, composent le monument ; ce bas-relief rappelle une fondation philanthropique instituée par M. Martel et représente la Bienfaisance sous les traits d'une élégante figure de femme recouvrant de son manteau un vieillard assis et qu'elle tient par la main.

On a inauguré, au Père-Lachaise, le monument en marbre de Mme Miolan-Carvalho, œuvre du sculpteur Antonin Mercié, qui fut exposé au dernier Salon des Champs-Élysées et qui représente, on se le rappelle, la grande cantatrice, en un haut-relief, dans l'apothéose de Marguerite de *Faust*, drapée de longs voiles et les mains jointes ; à ses pieds, un bouquet de fleurs et une lyre brisée.

Entre les divers discours prononcés à cette occasion, nous citerons celui de M. Saint-Saëns :

Ce n'est pas avec des mots, c'est avec des sons, dans la langue de l'inexprimable, qu'il faudrait parler d'elle ! Comment, à ceux qui ne l'ont pas connue, donner avec des mots l'idée d'un charme, d'une personnalité, d'une impression d'art, du timbre de cette voix différente de toute autre, et qui semblait la voix elle-même, le type de la voix féminine dans son plus pur épanouissement !

D'abord, elle avait réalisé le conte des fées, celui des lèvres qui ne pouvaient s'ouvrir sans laisser ruisseler des perles et des diamants ; elles s'épanouissaient, les divines pierre-

ries, en gerbes étincelantes, et caressantes à la fois, avec tant d'abondance et d'éclat! Elles jaillissaient comme involontaires, comme si des lèvres merveilleuses elles eussent échappé malgré les lèvres elles-mêmes, comme le sourire!

Puis avec Mozart, avec *Faust*, elle s'éleva jusqu'au grand style, jusqu'à la région sacrée où planent les génies, où l'on découvre les mystères de l'art interdits aux profanes, les secrets que nul enseignement ne communiquera jamais. On vit le pur cristal se voiler au souffle de la passion ; en le traversant, la musique se teignit des couleurs du prisme, et Gounod put dire de la grande artiste qu'elle avait « une palette dans la voix ».

Vous savez tous, avec les tons exquis de cette palette, quels tableaux a tracé le maître immortel ! C'est là, dans les mélodies inspirées par elle, nées de sa voix elle-même, que vous la retrouverez, cette voix disparue, que vous l'entendrez encore ; c'est là qu'elle revit avec son charme spécial, sa grâce pure et décente, comme revit la beauté des marquises dans les pastels de La Tour.

Le peintre belge Franz Verhas vient de mourir à Bruxelles, âgé de soixante-onze ans. Sans avoir eu la notoriété de son frère Jean Verhas, il s'était distingué dans un genre spécial, la représentation des intérieurs mondains, dans ce genre des sujets où son compatriote Alfred Stevens s'est fait une grande réputation.

Un critique et historien d'art, qui a attaché son nom à l'un des livres d'art les plus estimés de notre temps, le commandeur Jean-Baptiste Cavalcaselle est mort à Rome dans sa soixante-dix-huitième année. Il fut tout d'abord peintre, puis ingénieur. Dans un voyage en Allemagne, il fit la rencontre de Crowe avec lequel il publia, en collaboration, l'*Histoire de la peinture dans les Pays-Bas*, et, quelques années plus tard, l'*Histoire de la peinture italienne*, ouvrage qui fait autorité dans la matière et dont la réputation est universelle. Il était directeur général des Beaux-Arts.

En 1848, Cavalcasselle s'était jeté avec ardeur dans le mouvement national ; il fut même condamné à mort par les Autrichiens et n'échappa que par miracle à la potence, pour se réfugier à Rome où il combattit contre la cause du Saint-Siège et d'où il fut obligé de s'enfuir lors du retour du pape dans ses États. C'est à Londres, où il s'était retiré, qu'il fit éditer son ouvrage sur l'art flamand. Il rentra définitivement à Rome lorsque Victor-Emmanuel en fit la capitale de son royaume.

L'aquafortiste Charles Courtry est mort dans sa quarante-neuvième année. Ce fut l'un des plus actifs rénovateurs de la gravure à l'eau-forte, et il y apporta un talent et une conscience qui le placent parmi les maîtres de cet art.

Parmi nombre de planches fort remarquables, on peut citer notamment : la *Partie de cartes*, d'après Piéter de Hooghe ; les *Deux Foscari*, d'après Delacroix ; l'*État-major autrichien devant le corps de Marceau*, d'après Jean-Paul Laurens ; le *Condamné à mort*, d'après Munkacsy ; le *Portrait de Gervatius*, d'après Van Dyck, et la *Famille du menuisier*, d'après Rembrandt ; ces deux dernières gravures avaient valu à Courtry la médaille d'honneur au Salon de 1887.

Auguste Boulard, qu'on a, à bon droit, désigné comme « l'un des plus beaux peintres de ce siècle », vient de mourir à soixante-douze ans. Cette appréciation dit assez le magistral exécutant qu'était Boulard. Il appartenait, du reste, à la glorieuse génération des peintres de l'école de 1830, et, de même que les maîtres de cette époque, il était un fervent de la couleur brillante et chaude, de la richesse du ton, de la solidité de la pâte. Il laisse des portraits qui sont de véritables chefs-d'œuvre par la largeur de l'exécution et la saveur du coloris.

La renommée ne lui a pas fait la place qu'il méritait parmi les artistes contemporains, et son œuvre est resté à peu près ignoré du grand public, jusqu'en ces derniers temps où une exposition, à la galerie de la rue de Sèze, révéla les rares et puissantes qualités de la peinture d'Auguste Boulard.





LES LIVRES

La Peinture au château de Chantilly : École française, par A. Gruyer (Paris, Plon).



CET ouvrage complète celui que M. Gruyer publia, il y a deux ans, sur la magnifique collection de tableaux, que le duc d'Aumale a formée à Chantilly. Le volume précédent, consacré aux Écoles étrangères, a été hautement apprécié pour les consciencieuses recherches et la rare compétence dont il témoignait, ainsi que pour la fidélité et la perfection d'exécution apportées dans la reproduction des œuvres les plus marquantes de la galerie de Chantilly. Le volume nouveau, qui donne la description des œuvres de l'École française, ne le cède en rien au premier ; peut-être même, s'il est possible, offre-t-il plus d'intérêt que le précédent, puisqu'il s'agit ici des maîtres de la peinture française, depuis Clouet jusqu'aux plus illustres parmi les artistes contemporains. Enfin, par la magnifique générosité du prince dont les lettres françaises et l'art français portent le deuil, le Musée Condé est devenu, en entrant dans le patrimoine de l'Institut de France, l'un des plus admirables musées de notre pays : à ce titre, il importait que les merveilles d'art qui le composent fussent étudiées avec tout le soin qu'elles méritent. Le beau livre de M. Gruyer remplit pleinement ce but, et l'on peut tenir son œuvre pour définitive. Elle constitue, au surplus, un hommage à la mémoire du châtelain de Chantilly, qui a voulu « qu'avec son propre souvenir l'âme de la patrie française y habitât toujours ».

Catalogue des tableaux, gravures, objets d'art, etc., exposés dans la salle de la collection Mancel (Musée de Caen), par A. Decauville-Lachênée (Caen, Ch. Valin).

Un libraire de Caen, Bernard Mancel, décédé en 1872, a légué à sa ville natale une collection de tableaux et d'objets d'art qu'il avait formée avec un éclectisme et un goût éclairés, sans s'attacher à une branche spéciale de l'art au dépens des autres. Le catalogue en a été dressé avec beaucoup de soin et de compétence par M. A. Decauville-Lachênée, conservateur-adjoint de la Bibliothèque de la ville de Caen et bibliothécaire de la Société des Beaux-Arts, qui, en cela, a fait œuvre utile et donné un exemple salutaire qu'il faut souhaiter de voir suivi pour les nombreux

musées de province dont les collections sont défectueusement classées et où des œuvres, souvent intéressantes, demeurent ignorées du public.

Légendes et Chansons, poésies par Véga (Paris, A. Lemerre).

Quel charmant et doux poète nous révèlent les *Légendes et Chansons* de Véga ! La forme en est simple, élégante, colorée, avec je ne sais quoi de discret et de tendre, qui nous charme et nous séduit. Véga n'est pas seulement un poète aux vers harmonieux, elle a des visées plus hautes, et, sous les fleurs de sa rhétorique, se cachent de vaillantes et hautes pensées. Soit qu'elle s'égare dans les profondeurs des bois, soit qu'elle rêve sous un ciel étoilé, elle songe à ceux qui souffrent, aux désespérés de la vie ; elle jette à tous un cri de pitié et d'amour et laisse entrevoir le rayon d'espérance que Dieu a laissé au fond de toute créature humaine, la plus cruelle et la plus perverse.

Lisez le *Requiem des vaincus* où, après avoir décrit les douleurs des maudits de la vie, elle termine par ces vers superbes :

Pardonne-leur, mon Dieu, s'ils haïssaient la vie,
S'ils ont maudit les dards qui les ont transpercés,
Si leur cœur s'est gonflé d'amertume et d'envie
Devant tous les Édens dont ils étaient chassés.

Ne les condamne pas au jour terrible, Maître,
Mais souviens-toi des coups qui les ont flagellés
O toi qui sais combien, sans le vouloir peut-être,
Ceux qui n'ont pas souffert sont durs aux désolés !

Toi qui fléchis pour eux sous la croix d'infamie,
Relève-les, ô Dieu maudit et méprisé ;
Toi qui souffris pour eux sur la terre ennemie,
Console-les, ô Dieu dont le cœur fut brisé !

Toi qui seul as sondé leurs blessures secrètes,
Qui dans l'ombre as compté chaque nuit leurs sanglots,
Reçois-les dans la paix des célestes retraites,
Donne-leur la lumière et l'éternel repos !

Véga a la foi, elle croit, elle a le cœur d'une chrétienne, et elle nous montre presque toujours un idéal tangible et consolateur. On devine quelque blessure discrète, et la poésie a été pour elle comme l'apaisement de son âme déçue. C'est pour cela que ses vers nous plaisent tant. On y sent comme le reflet de quelque douleur voilée, qui l'a faite supérieure à la vie. Elle a, pour seule confidente, la nature ; elle en aime les fleurs éclatantes, la mer bleue, les grands bois, les horizons infinis. Elle s'en sert avec beaucoup d'art pour nous présenter des tableaux pleins de charme et de couleur :

Sur les buissons des champs et l'herbe de la route,
Sur les rameaux des bois poudrés d'un vert grésil,
Dans la lande où la chèvre broute,
Reparaissez, ô fleurs d'avril !

Le vent se tait ; la mer caresse le rivage
Et l'alouette chante en prenant son essor ;
C'est le temps où l'ajonc sauvage
Offre au soleil ses gerbes d'or.

C'est le temps où la mort charitable délivre
Ceux qui sont prisonniers dans les sombres taudis,
Où le malade las de vivre
Trouve la paix du paradis.

Pour annoncer la fin des angoisses dernières,
Déployez dans l'azur vos corolles de miel ;
Revenez, ô fleurs printanières,
Ouvrez les portes d'or du ciel.

L'amour de Véga pour la nature nous vaut une suite de chansons de l'année, et chacune d'elles forme un couplet gracieux et charmant. Jamais le poète n'a été plus heureusement inspiré que dans la chanson suivante :

Peau d'Ane a jeté son manteau
Couleur de brouillard et de cendre
Et, devant le royal château,
De carrosse elle va descendre.

Sa robe est faite de soleil
Et d'azur tendre son corsage ;
Son front aux roses est pareil,
Les cœurs s'ouvrent sur son passage.

Rêveurs, soyez heureux encor,
La reine d'amour n'est pas morte ;
Dans les plis de son voile d'or
L'espoir luit ; elle nous l'apporte.

Ils reviennent, les jours joyeux,
Avec l'adorable exilée ;
Salut, princesse aux divins yeux,
Par qui notre âme est consolée !

L'air est doux, les prés embaumés,
La campagne immense fleurie ;
Chante, poète ; enfants, aimez :
Le prince aujourd'hui se marie.

Les baisers du matin vermeil
Ont fait renaître la nature ;
Salut jeune et charmant soleil,
Salut déjà, moisson future !

Véga aime les mythes, les vieilles légendes. Quelques-unes l'ont heureusement inspirée, comme la *Belle Aliette* qui meurt d'amour pour son seigneur ; la *Chanson de la nonne :* la petite sœur va cacher dans un couvent son amour méconnu ; avec quel art charmant et délicat le poète nous décrit les douleurs de ce pauvre petit cœur brisé !

Le mot qui doucement résonne
Dans le cœur où l'amour frissonne,
Le mot charmant m'est interdit,
Car je ne veux dire à personne
Ce que vous ne m'avez pas dit...

Dans mon âme en deuil j'emprisonne
Des rêves que nul ne soupçonne
Et plus d'un sanglot superflu...
Je ne veux ouvrir à personne
Le cœur où vous n'avez pas lu.

Véga n'est fille ni d'Athènes, ni de Rome. Son talent est né sur notre sol et s'est développé à l'ombre de nos poètes. Ses vers ont la précision et la netteté de notre vieille langue, qu'anime un souffle tout moderne. Mais, ce qui nous les rend plus chers, c'est qu'ils disent quelque chose à notre âme. De tous les dons du poète, le premier, dit-on, est de penser par images ; mais il en existe un plus précieux, qui appartient bien à Véga, c'est de penser par le cœur : lisez *Légendes et Chansons*. — L. DE VEYRAN.

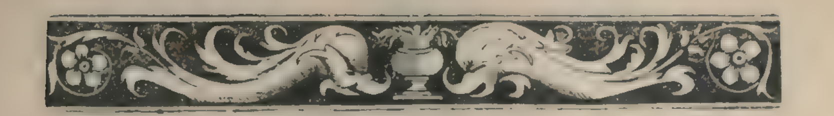
Mariage pour rire, un acte en vers, par Émile Blémont (Paris, Librairie de la Plume).

Pierrot, Colombine, Arlequin, c'est le traditionnel trio que met en scène cette agréable bluette ; la naïveté falote du premier, bernée par la fourbe complicité des deux autres, en fait toute l'affabulation. Que si le fil de l'intrigue est ténu, le dialogue pétille de verve et d'esprit ; les vers alertes, vifs, bien frappés, sont les plus jolis du monde. Les fantaisies de cette sorte ne valent que par la forme, et la forme est ici d'une perfection achevée.



Le Directeur-Gérant : JEAN ALBOIZE.

CHATEAUDUN. — IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ TYPOGRAPHIQUE.



ENVOUTEMENT

La grande dame de la tour,
Dont l'œil flambe sous la paupière,
Jalouse et folle par amour,
Veut me ravir mon ami Pierre.

En une heure de déraison,
Malgré mes cris, malgré mes larmes,
Elle l'a fait mettre en prison
Par ses archers venus en armes.

Le prieur du moûtier, deux fois,
Est allé faire remontrance.
Moi, j'ai prié devant la croix
Longtemps, longtemps... Plus d'espérance !

J'implorais pour avoir pitié
Ma patronne et la Sainte Vierge ;
Sans résultat, plus d'à moitié
J'ai déjà vu fondre mon cierge.

Et maintenant, — pardon, Jésus ! —
Je sens en moi la haine accrue
Monter comme l'eau par-dessus
La digue, aux jours de haute crue.

O louve, fille de Satan,
Des bas fonds de mon indigence,
Voleuse d'hommes, souviens-t'en,
Contre-toi j'ai juré vengeance !

Tu te crois sûre en tes abris,
En ton repaire retranchée
Et, quand je passe, avec mépris
Tu ris, à ton balcon penchée.

Quelle menace, quel effroi
Si haut, si haut pourrait t'atteindre ?
Tremble pourtant, car je sais, moi,
Je sais que ton sort est à plaindre.

Je suis allée au Bois-Maudit
Trouver l'homme isolé du monde,
Dans l'orage et la nuit, j'ai dit
Combien ma misère est profonde :

« Tenez, videz ces deux paniers ;
Tout ce que j'ai, je vous l'apporte ;
Voici des sous et des deniers,
Il ne me reste rien... qu'importe !

« Je n'ai plus rien, rien à manger,
Tant pis ! prenez... je vivrai d'herbe
Gaiement, si je peux me venger
De la dame injuste et superbe ! »

Me voyant possédée ainsi
De désespoir, le solitaire,
Pour alléger mon grand souci,
M'a fait une image de terre.

La voici : souvent, très souvent,
De cette épingle je la pique ;
Je l'enfonce un peu plus avant
Chaque jour, j'en sais la pratique.

Ah ! louve bonne aux crocs des chiens !
Je frémis d'aise quand j'y songe :
Oui, cette épingle que je tiens,
C'est dans ta chair que je la plonge ;

Dans ta chair même, car c'est toi
Qui vis toute en cette effigie
Et j'ai cru déjà, sur ma foi,
Voir la pointe de sang rougie !

Comme sans cesse, à petit feu,
Tu vas mourant, — je l'entends dire, —
Je me console peu à peu :
Mon sort est triste, le tien pire.

Bientôt, enfin, le glas dans l'air
Annoncera que tu es morte...
Crève donc ! et qu'au feu d'enfer
Le Diable ton maître t'emporte !

Oh ! quel bonheur, quand tu seras
Couchée inerte dans ta bière,
De presser encore en mes bras,
Sauf et libre, mon ami Pierre !

ACHILLE MILLIEN.





CHRONIQUE



Il paraît que, en dépit des complications de composition et de facture, que la Banque de France s'évertue à apporter à la fabrication de ses billets, elle n'est pas parvenue à décourager l'ingéniosité des faussaires ; à telles enseignes qu'elle s'est résolue à renouveler les types actuellement en circulation. L'administration de la Banque s'est adressée à un artiste dont maints brillants succès ont consacré l'habileté et le goût, le peintre François Flameng, pour lui fournir des modèles nouveaux du billet de mille francs. C'est au peintre Luc-Olivier Merson, l'un des plus délicats artistes de ce temps, dont il est superflu de vanter le talent décoratif, qu'a été dévolue la commande du billet de cent francs. Ces deux noms sont une garantie du réel caractère d'art que présenteront les futurs types du papier-monnaie français.

La description des projets, acceptés définitivement par la Banque de France, pour le billet de mille francs et pour celui de cent, a été donnée dans le *Temps*, par M. Thiébault-Sisson ; il nous paraît intéressant de la reproduire ici.

Voici comment M. François Flameng a composé la vignette du billet de mille francs :

Le champ du billet se compose de deux parties bien tranchées : l'inférieure, qui tient, en hauteur, un peu plus de la moitié du rectangle, est comprise à la façon d'un grand bas-relief. Sur le champ du billet, en grisaille, une procession de figures allégoriques se détache. L'Industrie, assise sur un char décoré de guirlandes et traîné par un attelage de tigres, en forme le motif principal. Derrière elle, les Sciences et les Arts, représentés par des figures drapées, que caractérisent des attributs distinctifs. Sur le côté de l'attelage, l'Agriculture,

son rateau sur l'épaule, et le Commerce figuré par Mercure. En avant du char, un groupe de génies ailés chantant et jouant les cymbales. C'est sur cette bande inférieure que doivent être imprimées les indications spéciales, réparties aujourd'hui sur le champ tout entier du billet : *Mille francs, payables en espèces à vue au porteur, Paris, le...*, et les signatures du contrôleur général, du caissier principal et du secrétaire général. Au sommet du pan de mur que décore le bas-relief un cartouche est fixé. On y lit les trois mots : *Banque de France.*

Tout autre est la composition de la bande supérieure, qui constitue un véritable tableau, et un tableau du goût le plus exquis, grâce à la nouveauté introduite par l'artiste d'un fond de paysage. A droite, sous la surveillance d'un génie ailé qui tient d'une main des balances et de l'autre un rameau verdoyant cueilli dans un buisson printanier, tout un ensemble d'emblèmes, cornue, charrue, établi, etc. A gauche, entre une ruche autour de laquelle voltigent des abeilles, et un ballot de marchandises marqué des deux lettres B. F. (Banque de France), deux figures assises : le Commerce, figuré par une délicieuse jeune femme dont le visage, à la fois mystérieux et souriant, pourrait bien être un portrait ; l'Industrie, figurée par un robuste forgeron, en tablier de cuir, dont la main tient un lourd marteau, et dont les pieds nus pendent croisés le long du bas-relief. Au fond, bien loin par delà les figures, une mer calme où naviguent des voiles et de grands vapeurs, et dont le premier plan est occupé par des dragues et des grues de déchargement.

La double composition s'encadre d'une bordure où tous les fruits de la terre de France, avec leur feuillage distinctif, s'entremêlent en une épaisse guirlande que rehaussent de place en place des outils, des roues dentées, des gouvernails, des bêches, une palette de peintre, des marteaux. Sur les côtés de la bordure deux cartouches où s'inscrit le texte des lois qui punissent le contrefacteur. Au milieu de l'encadrement inférieur, le chiffre 1000. A droite et à gauche, en dehors de l'encadrement, deux génies laissent tomber dans leur vol des bandelettes où s'accrochent en grosses capitales les mots : *Banque de France*. Au revers, même encadrement, à l'intérieur duquel une composition unique et d'une conception extrêmement heureuse se déploie. Sous un portique de marbre soutenu par des colonnes Renaissance, au delà desquelles s'entrevoit tout le panorama de la Cité et de la rive gauche avec le Pont-Neuf au second plan et, au premier plan, la Seine sillonnée de petits bateaux et de chalands, des figures assises caractérisent l'Agriculture, la Science, l'Industrie. A droite, un moissonneur fatigué, en costume moderne, s'est accroupi, sa faux dans les mains. A la base de la première colonne, un homme drapé à l'antique réfléchit, le menton dans la main. Sur ses genoux, un atlas. Etalés devant lui, un compas, une sphère terrestre, un in-folio grand ouvert, des papiers. Plus à gauche, appuyé sur une rame, un petit génie pensif, qui est un portrait d'enfant des plus fins. Au pied de la colonne de gauche, la traditionnelle Fortune à demi nue, courant, les yeux bandés, sur sa roue, et qu'un ouvrier des métiers durs étreint de sa poigne osseuse pour l'assujettir.

Le sujet du billet de cent francs, dessiné par M. Luc-Olivier Merson, se compose ainsi, d'après la description faite par notre confrère :

Se souvient-on de la belle et sereine composition du Poussin, *Et ego in Arcadia ?* Groupés tout autour d'un tombeau à l'antique, des bergers déchiffrent l'inscription ; d'autres méditent, plus calmes, et du coude s'appuient sur la lourde masse cubique du tombeau. Il semble bien que M. Luc-Olivier Merson, dans la façon dont il a composé son billet, se soit inspiré de la page pleine de grandeur du Poussin. Remplacez le tombeau à l'antique par une sorte de soubassement où s'inscrivent les mentions obligatoires, *Banque de France, cent francs,* etc. Sur ce soubassement, appuyez à droite et à gauche des figures pensives de jeunes femmes, vous aurez la composition de M. Merson sous les yeux.

Comme M. Flameng, il a eu l'ingénieuse idée de détacher ses figures, non sur un fond neutre ou banal, mais sur un véritable décor de nature dont le détail précise le sens allégorique des figures, en même temps que des génies enfantins, à leurs pieds, portent les attributs qui doivent les désigner plus clairement. Et rien n'est joli comme de voir, derrière ces figures pleines de grâce, mais d'une grâce si mesurée et si noble, se dresser le pommier

chargé de fruits qui fait la joie de nos automnes, ou l'olivier arrondi, aux feuilles élancées, dont s'enorgueillit la Provence ! Entre les arbres, des cheminées d'usines et de fabriques s'entrevoient et commentent avec leurs panaches de fumée l'idée directrice du peintre. Entre les deux figures, encadrée dans un médaillon, une tête allégorique dont l'exécution a été confiée à un graveur en médailles, M. Daniel Dupuis, le morceau devant être, non pas imprimé, mais exécuté en filigrane dans le papier.

Le soubassement qui porte les indications de valeurs et les signatures des chefs de service est décoré, au centre, d'une gerbe de fleurs et de feuillages sur laquelle se détache le cartouche qui contient la mention 100 francs. Tout autour s'arrondissent des guirlandes parties de deux vases symétriques placés à droite et à gauche. Le reste du champ est orné d'un ornement Louis XV en treillis, agrémenté de rinceaux élégants.

Au revers, une bande formée par des mosaïques de marbre occupe toute la largeur du rectangle. Sur ce soubassement s'appuient, à droite et à gauche d'un cartouche central renfermant les textes de lois, des figures allégoriques. Ici, un forgeron, dont le bras armé d'un marteau s'est posé sur une enclume, là une Fortune montée sur sa roue et munie d'une corne d'abondance. Un enfant, porteur d'une palme, la précède.

Toutes ces figures se détachent sur un fond imbriqué où s'impriment les lettres B. F. Au-dessus du cartouche central, médaillon à tête allégorique. L'encadrement de toute cette partie supérieure est formé par les mots : *Banque de France,* disposés sur un semis très léger de feuillages.

S'il faut en croire les renseignements donnés à ce sujet, les nouveaux billets, dont on active la fabrication, seraient prochainement mis dans la circulation. Rien n'est négligé pour obtenir une exécution aussi parfaite que possible et qui, par ses difficultés mêmes, défie l'habileté des contrefacteurs.

L'Académie des Beaux-Arts a élu correspondants, dans la section de peinture, M. Struys, de Malines, et M. Kroyer, de Copenhague, en remplacement de M. de Vriendt, devenu associé étranger, et de M. Engert, décédé.

M. Venturi, de Milan, a été élu associé libre, en remplacement de M. Cavalcaselle, décédé.

M. Bonnat a donné lecture à la Compagnie d'une étude qu'il a écrite sur Velasquez.

Le ministère de la Guerre a mis au concours, entre les architectes français, la construction d'un édifice qui, sous la dénomination de palais des armées de terre et de mer, servira à abriter, à l'Exposition de 1900, les collections spéciales, formant l'exposition internationale des armées de terre et de mer. L'emplacement affecté à cet édifice est situé sur la berge de la rive gauche de la Seine, au quai d'Orsay, dans la partie comprise entre les ponts de l'Alma et d'Iéna. Cette construction, bien entendu, n'aura qu'une durée temporaire et devra disparaître après l'Exposition universelle.

Dix-neuf architectes ont pris part à ce concours. Le jury a classé comme suit les projets : 1er prix, MM. Auburtin et Umbdenstock, 2e M. Bertone ; 3e M. Bréasson ; mentions honorables, MM. Joanny Bernard et Robert, Bousson, Letrosne et Prath.

Le section d'architecture qui avait été organisée au Salon du Champ-de-Mars postérieurement à la fondation de la Société nationale des Beaux-Arts, et qui, d'ailleurs, était demeurée à l'état embryonnaire, va cesser d'exister dès le prochain Salon. Tous les membres de cette section ont donné leur démission collective et unanime. Le motif de cette décision serait que, dans la préparation du projet, — au reste, abandonné depuis — d'un palais d'exposition à édifier au bois de Boulogne, aucun emplacement n'avait été prévu pour l'exposition des envois des architectes ; en outre, aucun des architectes faisant partie de la Société nationale des Beaux-Arts n'avait été mis au courant de ce projet, ni même invité à donner son avis sur la question.

Le ministre du Commerce a commandé au médailleur Daniel Dupuis le modèle d'une plaquette de métal, qui remplacera le ticket en carton délivré aux exposants et autres personnes auxquelles leur qualité donnera droit d'entrée à l'Exposition de 1900. Cette plaquette ne comportera qu'une face et point de revers ; elle mesurera 4 à 5 centimètres de haut. Le modèle, que l'artiste a soumis à l'agrément du ministre, réprésente une Renommée courant à la surface du globe ; sur le fond, le soleil se levant à l'horizon.

Le Conseil municipal de Paris a autorisé l'érection du monument de Lavoisier sur la place de la Madeleine, dans l'axe de l'entrée nord de l'église et de l'avenue Tronchet.

Un concours est ouvert, entre les architectes du monde entier, pour un plan grandiose devant servir à la construction de l'Université de Californie.

Il s'agit, — suivant les termes du programme, — d'arrêter dès aujourd'hui un plan idéal, fixe dans ses grandes lignes, et auquel devront par la suite se conformer toutes les constructions nouvelles, rendues nécessaires au fur et à mesure de la croissance de l'Université. Tout ce qui a été bâti jusqu'ici sera tenu pour non avenu, et l'architecte, comme un peintre devant sa toile, travaillera sur table rase, n'ayant qu'un objet, créer un harmonieux ensemble.

C'est en 1862 que fut fondée l'Université de Californie, par un acte du Congrès des États-Unis, qui lui assura une vaste concession de terres et en même temps d'importants subsides ; elle reçoit, en outre, de la même source, un revenu annuel fixe. Sa charte lui fut concédée par l'État de Californie, en 1868, et une part de ses ressources est constituée par une taxe de 0,02 pour cent des impôts payés à l'État, lui assurant un revenu qui augmente chaque année. On voit par là que l'Université de Californie a un double caractère, fédéral et californien.

En six ans, le nombre des étudiants a triplé : de 777 en 1891, il s'est élevé à 2,300, et avant dix ans on peut prévoir qu'il sera de 5,000 : c'est sur ce nombre que l'architecte devra baser son plan.

L'emplacement de l'Université, située à Berkeley, n'embrasse pas moins de 100 hectares, s'étendant sur la pente d'une colline jusqu'à 210 mètres d'altidude, d'où la vue s'étend, vers l'est sur une chaine de collines, vers l'ouest sur la baie et la ville de San-Francisco, sur les plaines et les montagnes qui l'avoisinent, et, au-delà, sur l'Océan. Tel est le site grandiose qui servira de cadre aux édifices de l'Université.

Combiner ensemble paysage, jardins et constructions, de manière à former un tout harmonieux, auquel puissent s'adapter, sans changement essentiel, tous les agrandissements ultérieurs, tel est le désir de ceux qui ont charge de cette entreprise.

On croit possible, grâce à la disposition du site qui permettra d'embrasser d'un coup d'œil l'ensemble des bâtiments, d'arriver à une œuvre unique au monde et capable d'immortaliser l'architecte qui saura l'accomplir. Jamais, peut-être, à aucune époque, un artiste n'eut une telle occasion d'exprimer librement son idéal, sans entraves et sur une aussi grande échelle.

Il y aura au moins vingt-huit bâtiments reliés ensemble et éloignés de tout voisinage qui pourrait nuire à l'effet du tableau. Ce n'est rien moins qu'une cité à créer, la cité du savoir, sans aucun élément discordant, sans rien qui dépare. Nulle limite relativement au coût, aux matériaux à employer, au style à suivre : tout sera laissé au libre jugement de l'artiste. Qu'il donne son idéal d'une Université modèle, sans compter ni avec le temps ni avec l'or nécessaires à son érection ; qu'il compose en vue des siecles a venir. Sans doute, les progrès de la science imposeront à cette Université des devoirs nouveaux et requerront des changements de détail dans les constructions, mais il semble possible de déterminer dès maintenant un plan général en harmonie avec les principes de l'architecture et tel que, d'ici à mille ans, ses grandes lignes ne seraient pas plus a remodeler que ne le seraient celles du Parthénon, si elles étaient venues jusqu'à nous achevées et intactes.

Dans les grands travaux de l'antiquité, l'artiste n'avait qu'à faire œuvre d'artiste et laissait à l'homme de finance le soin de trouver l'argent nécessaire à l'exécution de ses plans. Ici, il en sera de même : l'artiste et l'art retrouveront leur antique priorité. L'architecte se contentera de dessiner, d'autres subviendront à ses dépenses. Déja cinq millions de dollars (plus de 25 millions de francs) sont assurés, et il se manifeste parmi nos riches compatriotes un tel désir de contribuer à l'œuvre, que l'argent nécessaire pourra facilement être obtenu au fur et à mesure du progrès des travaux.

En tête des généreux donateurs, déterminés à assurer la réalisation de ce magnifique projet architectural, il faut citer Mme Phébé Hearst, veuve du feu sénateur fédéral George Hearst, bien connue pour sa philanthropie et son dévouement au bien public, comme pour l'intérêt et le goût qu'elle témoigne en matière d'art. C'est Mme Phébé Hearst qui a largement pourvu aux frais nécessités par le concours et désigné à cet effet un conseil d'administration, composé du gouverneur de Californie, de l'un des régents de l'Université et de l'un des professeurs de la Faculté. Actuellement, le programme du concours, que M. Guadet, professeur à notre École nationale des Beaux-Arts, a été chargé d'élaborer, est soumis à l'approbation de ce conseil d'administration ; il sera mis à la disposition des architectes de tous les pays. Il est probable que les architectes français ne manqueront pas de répondre à cet appel, qu'ils saisiront l'occasion incomparable d'exercer leur talent et de prouver leur mérite, que leur offre la libéralité de Mme Phébé Hearst.

La ville de Milhau (Aveyron) a consacré, par un monument, la mémoire des enfants du pays tombés sur le champ de bataille pendant la guerre de 1870-1871.



« A SES ENFANTS, MORTS POUR LA PATRIE,
MILHAU A ÉLEVÉ CE MONUMENT DE PIÉTÉ, DE GLOIRE ET D'ESPÉRANCE ».

Monument par Denys Puech.
(Fragment).

Le sculpteur Denys Puech, qui est l'auteur de ce monument, l'a composé d'une base quadrangulaire d'où s'élève une colonne dont le chapiteau corinthien supporte une Renommée assise, aux ailes déployées. Debout, adossée à la colonne, une figure de femme coiffée d'une couronne

crénelée symbolise l'Armée française : elle s'appuie sur un sabre de cavalier ; une capote militaire, jetée sur les épaules nues, s'entrouve sur la poitrine et dénude largement la gorge. Cet arrangement, neuf et hardi à la fois, ne manque ni de pittoresque ni d'originalité ; il rajeunit très heureusement un sujet tant de fois traité et dont les perpétuelles redites semblaient avoir épuisé l'intérêt. L'élégance de la forme, habituelle à M. Puech, s'y retrouve, ainsi que la souplesse et la fermeté de son exécution.

Voici le singulier et coûteux projet que serait disposé à réaliser un groupe de richissimes Américains des États de l'Ouest : faire exécuter, pour l'Exposition universelle de 1900, une statue en or massif du président actuel de la République des États-Unis. Le président Mac Kinley fut, en effet, le champion de l'étalon d'or aux élections présidentielles de l'an dernier.

C'est le sculpteur américain Higby qui a été chargé de l'exécution de cette statue, dont la matière ne représentera pas moins de cinq millions de francs. Le même artiste avait fondu, il y a quelques années, une statue allégorique de la Justice, en argent massif, qui fut envoyée par l'État de Montana à l'Exposition de Chicago et qui représentait, en grandeur naturelle, les traits d'une actrice américaine réputée pour sa beauté, miss Ada Rehan.

On vient d'élever à Saint-Omer un monument à la mémoire de M. Martel, ancien président du Sénat. Un buste en marbre, œuvre du sculpteur Louis Noël, et un bas-relief en bronze, sculpté par Édouard Lormier, composent le monument ; ce bas-relief rappelle une fondation philanthropique instituée par M. Martel et représente la Bienfaisance sous les traits d'une élégante figure de femme recouvrant de son manteau un vieillard assis et qu'elle tient par la main.

On a inauguré, au Père-Lachaise, le monument en marbre de Mme Miolan-Carvalho, œuvre du sculpteur Antonin Mercié, qui fut exposé au dernier Salon des Champs-Élysées et qui représente, on se le rappelle, la grande cantatrice, en un haut-relief, dans l'apothéose de Marguerite de *Faust*, drapée de longs voiles et les mains jointes ; à ses pieds, un bouquet de fleurs et une lyre brisée.

Entre les divers discours prononcés à cette occasion, nous citerons celui de M. Saint-Saëns :

Ce n'est pas avec des mots, c'est avec des sons, dans la langue de l'inexprimable, qu'il faudrait parler d'elle ! Comment, à ceux qui ne l'ont pas connue, donner avec des mots l'idée d'un charme, d'une personnalité, d'une impression d'art, du timbre de cette voix différente de toute autre, et qui semblait la voix elle-même, le type de la voix féminine dans son plus pur épanouissement !

D'abord, elle avait réalisé le conte des fées, celui des lèvres qui ne pouvaient s'ouvrir sans laisser ruisseler des perles et des diamants ; elles s'épanouissaient, les divines pierre-

ries, en gerbes étincelantes, et caressantes à la fois, avec tant d'abondance et d'éclat! Elles jaillissaient comme involontaires, comme si des lèvres merveilleuses elles eussent échappé malgré les lèvres elles-mêmes, comme le sourire!

Puis avec Mozart, avec *Faust*, elle s'éleva jusqu'au grand style, jusqu'à la région sacrée où planent les génies, où l'on découvre les mystères de l'art interdits aux profanes, les secrets que nul enseignement ne communiquera jamais. On vit le pur cristal se voiler au souffle de la passion ; en le traversant, la musique se teignit des couleurs du prisme, et Gounod put dire de la grande artiste qu'elle avait « une palette dans la voix ».

Vous savez tous, avec les tons exquis de cette palette, quels tableaux a tracé le maître immortel ! C'est là, dans les mélodies inspirées par elle, nées de sa voix elle-même, que vous la retrouverez, cette voix disparue, que vous l'entendrez encore ; c'est là qu'elle revit avec son charme spécial, sa grâce pure et décente, comme revit la beauté des marquises dans les pastels de La Tour.

Le peintre belge Franz Verhas vient de mourir à Bruxelles, âgé de soixante-onze ans. Sans avoir eu la notoriété de son frère Jean Verhas, il s'était distingué dans un genre spécial, la représentation des intérieurs mondains, dans ce genre des sujets où son compatriote Alfred Stevens s'est fait une grande réputation.

Un critique et historien d'art, qui a attaché son nom à l'un des livres d'art les plus estimés de notre temps, le commandeur Jean-Baptiste Cavalcaselle est mort à Rome dans sa soixante-dix-huitième année. Il fut tout d'abord peintre, puis ingénieur. Dans un voyage en Allemagne, il fit la rencontre de Crowe avec lequel il publia, en collaboration, l'*Histoire de la peinture dans les Pays-Bas,* et, quelques années plus tard, l'*Histoire de la peinture italienne,* ouvrage qui fait autorité dans la matière et dont la réputation est universelle. Il était directeur général des Beaux-Arts.

En 1848, Cavalcaselle s'était jeté avec ardeur dans le mouvement national ; il fut même condamné à mort par les Autrichiens et n'échappa que par miracle à la potence, pour se réfugier à Rome où il combattit contre la cause du Saint-Siège et d'où il fut obligé de s'enfuir lors du retour du pape dans ses États. C'est à Londres, où il s'était retiré, qu'il fit éditer son ouvrage sur l'art flamand. Il rentra définitivement à Rome lorsque Victor-Emmanuel en fit la capitale de son royaume.

L'aquafortiste Charles Courtry est mort dans sa quarante-neuvième année. Ce fut l'un des plus actifs rénovateurs de la gravure à l'eau-forte, et il y apporta un talent et une conscience qui le placent parmi les maîtres de cet art.

Parmi nombre de planches fort remarquables, on peut citer notamment : la *Partie de cartes,* d'après Piéter de Hooghe ; les *Deux Foscari*, d'après Delacroix ; l'*État-major autrichien devant le corps de Marceau,* d'après Jean-Paul Laurens ; le *Condamné à mort*, d'après Munkacsy ; le *Portrait de Gervatius,* d'après Van Dyck, et la *Famille du menuisier*, d'après Rembrandt ; ces deux dernières gravures avaient valu à Courtry la médaille d'honneur au Salon de 1887.

Auguste Boulard, qu'on a, à bon droit, désigné comme « l'un des plus beaux peintres de ce siècle », vient de mourir à soixante-douze ans. Cette appréciation dit assez le magistral exécutant qu'était Boulard. Il appartenait, du reste, à la glorieuse génération des peintres de l'école de 1830, et, de même que les maîtres de cette époque, il était un fervent de la couleur brillante et chaude, de la richesse du ton, de la solidité de la pâte. Il laisse des portraits qui sont de véritables chefs-d'œuvre par la largeur de l'exécution et la saveur du coloris.

La renommée ne lui a pas fait la place qu'il méritait parmi les artistes contemporains, et son œuvre est resté à peu près ignoré du grand public, jusqu'en ces derniers temps où une exposition, à la galerie de la rue de Sèze, révéla les rares et puissantes qualités de la peinture d'Auguste Boulard.





LES LIVRES

La Peinture au château de Chantilly : École française, par A. Gruyer (Paris, Plon).



Cet ouvrage complète celui que M. Gruyer publia, il y a deux ans, sur la magnifique collection de tableaux, que le duc d'Aumale a formée à Chantilly. Le volume précédent, consacré aux Écoles étrangères, a été hautement apprécié pour les consciencieuses recherches et la rare compétence dont il témoignait, ainsi que pour la fidélité et la perfection d'exécution apportées dans la reproduction des œuvres les plus marquantes de la galerie de Chantilly. Le volume nouveau, qui donne la description des œuvres de l'École française, ne le cède en rien au premier ; peut-être même, s'il est possible, offre-t-il plus d'intérêt que le précédent, puisqu'il s'agit ici des maîtres de la peinture française, depuis Clouet jusqu'aux plus illustres parmi les artistes contemporains. Enfin, par la magnifique générosité du prince dont les lettres françaises et l'art français portent le deuil, le Musée Condé est devenu, en entrant dans le patrimoine de l'Institut de France, l'un des plus admirables musées de notre pays : à ce titre, il importait que les merveilles d'art qui le composent fussent étudiées avec tout le soin qu'elles méritent. Le beau livre de M. Gruyer remplit pleinement ce but, et l'on peut tenir son œuvre pour définitive. Elle constitue, au surplus, un hommage à la mémoire du châtelain de Chantilly, qui a voulu « qu'avec son propre souvenir l'âme de la patrie française y habitât toujours ».

Catalogue des tableaux, gravures, objets d'art, etc., exposés dans la salle de la collection Mancel (Musée de Caen), par A. Decauville-Lachênée (Caen, Ch. Valin).

Un libraire de Caen, Bernard Mancel, décédé en 1872, a légué à sa ville natale une collection de tableaux et d'objets d'art qu'il avait formée avec un éclectisme et un goût éclairés, sans s'attacher à une branche spéciale de l'art au dépens des autres. Le catalogue en a été dressé avec beaucoup de soin et de compétence par M. A. Decauville-Lachênée, conservateur-adjoint de la Bibliothèque de la ville de Caen et bibliothécaire de la Société des Beaux-Arts, qui, en cela, a fait œuvre utile et donné un exemple salutaire qu'il faut souhaiter de voir suivi pour les nombreux

musées de province dont les collections sont défectueusement classées et où des œuvres, souvent intéressantes, demeurent ignorées du public.

Légendes et Chansons, poésies par Véga (Paris, A. Lemerre).

Quel charmant et doux poète nous révèlent les *Légendes et Chansons* de Véga ! La forme en est simple, élégante, colorée, avec je ne sais quoi de discret et de tendre, qui nous charme et nous séduit. Véga n'est pas seulement un poète aux vers harmonieux, elle a des visées plus hautes, et, sous les fleurs de sa rhétorique, se cachent de vaillantes et hautes pensées. Soit qu'elle s'égare dans les profondeurs des bois, soit qu'elle rêve sous un ciel étoilé, elle songe à ceux qui souffrent, aux désespérés de la vie ; elle jette à tous un cri de pitié et d'amour et laisse entrevoir le rayon d'espérance que Dieu a laissé au fond de toute créature humaine, la plus cruelle et la plus perverse.

Lisez le *Requiem des vaincus* où, après avoir décrit les douleurs des maudits de la vie, elle termine par ces vers superbes :

Pardonne-leur, mon Dieu, s'ils haïssaient la vie,
S'ils ont maudit les dards qui les ont transpercés,
Si leur cœur s'est gonflé d'amertume et d'envie
Devant tous les Édens dont ils étaient chassés.

Ne les condamne pas au jour terrible, Maître,
Mais souviens-toi des coups qui les ont flagellés
O toi qui sais combien, sans le vouloir peut-être,
Ceux qui n'ont pas souffert sont durs aux désolés !

Toi qui fléchis pour eux sous la croix d'infamie,
Relève-les, ô Dieu maudit et méprisé ;
Toi qui souffris pour eux sur la terre ennemie,
Console-les, ô Dieu dont le cœur fut brisé !

Toi qui seul as sondé leurs blessures secrètes,
Qui dans l'ombre as compté chaque nuit leurs sanglots,
Reçois-les dans la paix des célestes retraites,
Donne-leur la lumière et l'éternel repos !

Véga a la foi, elle croit, elle a le cœur d'une chrétienne, et elle nous montre presque toujours un idéal tangible et consolateur. On devine quelque blessure discrète, et la poésie a été pour elle comme l'apaisement de son âme déçue. C'est pour cela que ses vers nous plaisent tant. On y sent comme le reflet de quelque douleur voilée, qui l'a faite supérieure à la vie. Elle a, pour seule confidente, la nature ; elle en aime les fleurs éclatantes, la mer bleue, les grands bois, les horizons infinis. Elle s'en sert avec beaucoup d'art pour nous présenter des tableaux pleins de charme et de couleur :

Sur les buissons des champs et l'herbe de la route,
Sur les rameaux des bois poudrés d'un vert grésil,
    Dans la lande où la chèvre broute,
    Reparaissez, ô fleurs d'avril !

Le vent se tait ; la mer caresse le rivage
Et l'alouette chante en prenant son essor ;
C'est le temps où l'ajonc sauvage
Offre au soleil ses gerbes d'or.

C'est le temps où la mort charitable délivre
Ceux qui sont prisonniers dans les sombres taudis,
Où le malade las de vivre
Trouve la paix du paradis.

Pour annoncer la fin des angoisses dernières,
Déployez dans l'azur vos corolles de miel ;
Revenez, ô fleurs printanières,
Ouvrez les portes d'or du ciel.

L'amour de Véga pour la nature nous vaut une suite de chansons de l'année, et chacune d'elles forme un couplet gracieux et charmant. Écoutez cette chanson d'*Avril :*

Peau d'Ane a jeté son manteau
Couleur de brouillard et de cendre
Et, devant le royal château,
De carrosse elle va descendre.

Sa robe est faite de soleil
Et d'azur tendre son corsage ;
Son front aux roses est pareil,
Les cœurs s'ouvrent sur son passage.

Rêveurs, soyez heureux encor,
La reine d'amour n'est pas morte ;
Dans les plis de son voile d'or
L'espoir luit ; elle nous l'apporte.

Ils reviennent, les jours joyeux,
Avec l'adorable exilée ;
Salut, princesse aux divins yeux,
Par qui notre âme est consolée !

L'air est doux, les prés embaumés,
La campagne immense fleurie ;
Chante, poète ; enfants, aimez :
Le prince aujourd'hui se marie.

Les baisers du matin vermeil
Ont fait renaître la nature ;
Salut jeune et charmant soleil,
Salut déjà, moisson future !

Véga aime les mythes, les vieilles légendes. Quelques-unes l'ont heureusement inspirée, comme la *Belle Aliette* qui meurt d'amour pour son seigneur ; la *Chanson de la nonne :* la petite sœur va cacher dans un couvent son amour méconnu ; avec quel art charmant et délicat le poète nous décrit les douleurs de ce pauvre petit cœur brisé !

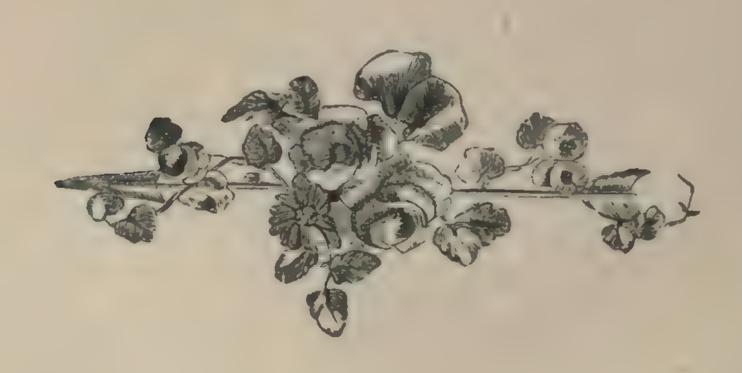
Le mot qui doucement résonne
Dans le cœur où l'amour frissonne,
Le mot charmant m'est interdit,
Car je ne veux dire à personne
Ce que vous ne m'avez pas dit...

Dans mon âme en deuil j'emprisonne
Des rêves que nul ne soupçonne
Et plus d'un sanglot superflu...
Je ne veux ouvrir à personne
Le cœur où vous n'avez pas lu.

Véga n'est fille ni d'Athènes, ni de Rome. Son talent est né sur notre sol et s'est développé à l'ombre de nos poètes. Ses vers ont la précision et la netteté de notre vieille langue, qu'anime un souffle tout moderne. Mais, ce qui nous les rend plus chers, c'est qu'ils disent quelque chose à notre âme. De tous les dons du poète, le premier, dit-on, est de penser par images ; mais il en existe un plus précieux, qui appartient bien à Véga, c'est de penser par le cœur : lisez *Légendes et Chansons*. — L. de Veyran.

Mariage pour rire, un acte en vers, par Émile Blémont (Paris, Librairie de la Plume).

Pierrot, Colombine, Arlequin, c'est le traditionnel trio que met en scène cette agréable bluette ; la naïveté falote du premier, bernée par la fourbe complicité des deux autres, en fait toute l'affabulation. Que si le fil de l'intrigue est ténu, le dialogue pétille de verve et d'esprit ; les vers alertes, vifs, bien frappés, sont les plus jolis du monde. Les fantaisies de cette sorte ne valent que par la forme, et la forme est ici d'une perfection achevée.



Le Directeur-Gérant : Jean Alboize.

CHATEAUDUN. — IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ TYPOGRAPHIQUE.



LES MAITRES DE LA LITHOGRAPHIE [1]

JOHN-LEWIS BROWN



JOHN-LEWIS BROWN appartenait à une famille ardemment légitimiste. Un grand portrait équestre du comte de Chambord avec une dédicace en anglais à la comtesse, et une médaille d'Henri V, « *rex Francorum, 1849* », témoignent des sentiments qu'il professait lui-même à l'époque de sa vingtième année. Au bas des lithographies, devenues rares, mais qu'on peut voir à la Bibliothèque, il n'est pas indiqué qu'elles soient de sa main ; mais il n'est pas dit non plus qu'elles soient de la main d'un autre, et M. Ralph Brown, son frère, bien placé pour le savoir, m'affirme qu'elles sont réellement de lui. Quoi qu'il en soit, l'exécution et l'idée s'y valent : également pauvres, plates. Ce sont de vraies images de propagande [2].

Clear the Kitchen, qui parut en février 1850, dans le *Journal des Haras*, offre cet intérêt d'être certainement une lithographie du

[1] *Cf : Les Maîtres de la lithographie : Eug. Delacroix,* (l'*Artiste,* août, septembre et octobre 1889), *Bonington* (*Ibid.* mars, avril, juin et août 1890), *Paul Huet* (janvier et février 1891), *Decamps* (octobre, novembre et décembre 1891), *Fantin-Latour* (avril, mai et juin 1892), *Horace Vernet* (juin et août 1893), *Camille Roqueplan* (octobre et novembre 1893), *Charlet* (février, mars, avril et mai 1894), *Jules Dupré* (juillet 1894), *Diaz* (janvier 1895), *J.-B. Isabey* (août et septembre 1895).

[2] J.-L. Brown a fait un autre portrait du comte de Chambord. Ce portrait en pied a été gravé par Desmadryl et on lit au bas : *Peint d'après nature, à Venise, par John-Lewis Brown.*

jeune peintre. On lit au-dessous : *John-Lewis Brown pinx[t] et lith.* Par malheur, la qualité de l'ouvrage ne fait comprendre qu'à moitié cette revendication formelle. Ce petit portrait de la jument favorite du Prince Président peut aller de pair avec les effigies du comte de Chambord.

En dix ou onze ans, on fait des progrès. *Le Dragon à cheval, vu de face,* qui parait être de 1861, vaut infiniment mieux. Sans doute les qualités futures n'y sont encore qu'en germe : le crayon est facile, mais un peu mou ; le goût d'élégance existe, mais, pour ainsi dire, à l'état diffus, au lieu de s'affirmer, comme plus tard, à chaque trait. Prise dans son ensemble, la lithographie est agréable, et, même en l'absence de la lettre, je ne sais à quel autre artiste on pourrait l'attribuer.

Le *Combat de Cavaliers* commence la série des pièces décisives. Je n'ai pu, malgré mon désir, en fixer la date précise. Il doit être postérieur aux évènements de 1870-1871, mais certainement il n'a pas été fait après 1872, Auguste Bry étant l'imprimeur. Le seul choix du sujet indique un artiste sûr de soi, rompu d'avance à toutes les difficultés de la peinture équestre. Les deux cavaliers; vêtus des beaux uniformes compliqués d'autrefois, sont engagés dans une lutte furieuse ; hommes et chevaux tourbillonnent ; dans le vertige du mouvement, ils semblent ne plus faire qu'une seule masse. Le dessin est exempt d'insuffisances, l'effet vif, brillant, plein de distinction.

Dans les bois, vignette pour le titre d'une valse de M. de Nairac, cousin de J.-L. Brown, appartient à la même époque. C'est une charmante chose. Au cours de leur promenade, un cavalier, une amazone ont ralenti le pas pour laisser souffler leurs montures, ou pour causer. Les deux chevaux se sont rapprochés jusqu'à se toucher, et le cheval blanc du cavalier passe sa tête caressante par-dessus celle du cheval noir de l'amazone. Celle-ci, droite sur sa selle, écoute avec une expression sérieuse les paroles de son compagnon. La saison est printanière, l'heure matinale et blanche. Cette tendresse, même aussi discrètement indiquée, dans l'œuvre de J.-L. Brown est rare.

Le *Cheval pommelé,* que je crois encore du même temps, est une étude de lavis mélangé de crayon. Bien qu'elle soit jolie, l'artiste ne paraît pas en avoir été satisfait. Je n'en connais qu'une épreuve, et c'est probablement sa seule tentative de ce genre en litho-

graphie. On se rappelle combien au contraire, dans ses eaux-fortes, il s'est plu à étendre des tons d'aqua-tinte.

Un espace vide d'une dizaine d'années paraît s'intercaler encore entre ces jolies pièces et les suivantes. Je n'en cherche pas d'autre cause que l'universel abandon dans lequel était alors tombé le procédé lithographique. Curieux du métier comme il l'était, J.-L. Brown fut même un des premiers à y revenir ; et, quand il s'y reprit en 1883, c'était nécessairement avec des idées nouvelles. L'*Éventail du Cirque Molier* est en couleurs. Sur les intentions de J.-L. Brown dans cette page capitale, sur la façon dont il s'y est pris pour les réaliser et la mesure où il y a réussi, je possède un document que je regarde comme très précieux : c'est une épreuve de la pierre de bistre seule, avec les couleurs crayonnées à la main ; évidemment l'épreuve qui lui a servi à se fixer exactement sur ce qu'il aurait à demander aux pierres de rouge et de bleu. L'effet est d'une vivacité pleine de fantaisie, et, quand on y regarde de près, la simplicité des moyens est surprenante : des raies (je n'ose dire des hachures) mises çà et là sans avoir l'air d'y prendre garde, des griffonnements qu'on dirait appuyés par la main d'un enfant à qui l'on a fait cadeau d'un crayon à deux mines pour s'amuser : un vrai défi à tout ce que les lithographes regardaient, en ce temps-là, comme le fin de leur métier, le travail soigné, le trait pur, le grenage des surfaces. Je dois ajouter que dans les épreuves complètes, celles où les couleurs sont imprimées, on ne retrouve qu'à moitié la crânerie de cette maquette. La presse a comme aplati ce rien de couleur, qui, mis au crayon, se tenait si bien à fleur de surface, ajouté pour l'amusement des yeux.

La même chose se fait sentir dans le *Programme pour la soirée du 23 mai*. La pierre de bistre étant même trop garnie, les couleurs ne peuvent plus jouer comme elles le devraient sur le blanc du papier. L'effet général garde quelque chose d'incertain, de voilé.

Le *Cavalier au cheval gris* est plus franc, mais un peu uniforme de coloration, les teintes formant de larges *à plat* que le contraste des rouges et des jaunes ne suffit pas à relever.

Dans l'*Éventail des courses de La Marche*, la pierre de bistre joue peut-être encore un rôle trop apparent ; en tout cas, elle n'amène aucun mélange de tons boueux ou déplaisant. L'harmonie de l'ouvrage reste entière, dans des nuances adoucies. La composition s'équilibre des deux côtés d'un bouquet d'arbres qui la divise

par le milieu ; la partie droite, chevaux qu'on dételle et mails qu'on remise, fait valoir la partie gauche plus claire, plus aérée, officiers en uniforme, parieurs et parieuses, gens de cheval dans la variété de leurs attitudes et le caractère de leurs silhouettes. L'*Éventail des courses de La Marche* est du commencement de 1885. D'après des renseignements qui me sont donnés, l'artiste l'aurait lithographié sur une de ses aquarelles, et plusieurs autres pièces de son œuvre auraient la même origine.

De la même année, le *Cavalier sur un cheval blanc* me paraît marquer encore un progrès sensible. L'homme, en tenue anglaise de chasse à courre, chapeau haut de forme, habit rouge, gilet brun, culotte claire, est très beau. L'aplomb sur la selle, le naturel de la pose, l'expression volontairement laissée vague et pourtant si distinguée de tout le personnage, sont des qualités qu'on ne saurait trop louer. La décision des tons, leur harmonie facile donnent un accent qui les hausse encore et font de l'ensemble une pièce achevée.

Je place à peu près à la même époque, sans toutefois en être sûr, deux toutes petites pièces, dont l'une représente un *Lancier à cheval*, et l'autre est le portrait de *M. Mackenzie Grieves*. L'exécution en couleurs, en des dimensions aussi exigues, devait offrir pour J.-L. Brown des difficultés toutes spéciales ; il s'en est tiré avec cette adresse qui était un des caractères de son talent. Aussi, pour leur mérite et pour leur singularité, ces deux lithographies minuscules sont-elles fort recherchées. Je ne puis cependant m'empêcher de préférer des pièces plus grandes, où le crayon de l'artiste a l'air de courir sans qu'il y pense. Ici une certaine application était indispensable, et elle se voit.

Trois pièces monochromes (je ne puis dire en noir, puisque toutes les épreuves ont été tirées en bistre) complètent la production de 1885. Ce sont celles que j'ai intitulées : *Cavalier et Amazone dans la campagne*, — *Cerf au milieu d'une mare*, — *Cavalier :* libres croquis de peintre, exécutés simplement, largement, sans effort, d'autant plus désirables pour quiconque fait passer l'art avant le métier. Je les vois encore, dans leur cadre de chêne, au Salon de cette année-là. On les avait naturellement relégués dans la galerie extérieure. Ils saisissaient au passage tout visiteur ayant des yeux. Le jury, sans se douter qu'il serait parfois à propos d'honorer les médailles en les attribuant à des ouvrages qui les méritent, décerna la récompense de consolation : une mention honorable.

J.-L. Brown resta deux années sans exposer dans la section d'estampes. Je retrouve au livret du Salon de 1888 un cadre (nº 5069) avec ce titre : *Eaux-fortes et lithographies*. Les lithographies étaient, selon toute probabilité, le *Lancier* et *M. Mackenzie Grieves*. Rien au Salon de 1889 ; mais, cette année-là, tout l'intérêt se portait ailleurs. Cependant de 1889 date une pièce de premier ordre, l'*Éventail de la Croix-de-Berny*. Conçue dans une gamme très vive et très claire, presque à la façon des impressionnistes, elle brille entre toutes les autres. On se rappelle que les courses de la Croix-de-Berny n'avaient lieu qu'une fois l'an, le mardi de Pâques. L'estampe de J.-L. Brown, avec ses peupliers sans feuilles, ses verts éclatants, l'air, le soleil qui s'y trouvent si gaîment répandus, a tout l'éclat de la jolie fête printanière qu'elle réprésente.

En 1890 eut lieu la scission dans la Société des artistes français. J.-L. Brown s'inscrivit au nombre des dissidents, et le premier Salon du Champ-de-Mars fut sa dernière exposition. Les quatre lithographies qu'il y envoya méritent d'être considérées à part. Elles contiennent la formule la plus complète de sa manière en ce genre, l'expression finale et, on peut le croire, complète de ses idées. Une des quatre pièces est en noir : c'est un *Chasseur à courre*, vu de dos. L'exécution s'y montre plus rapide, plus sommaire que partout ailleurs. Dans les trois pièces monochromes de 1885, le crayon lithographique, gras et savonneux, se laissait encore nettement deviner. Ici, taillé gros, appuyé hardiment sur la pierre grenue, il prend les apparences d'un fusain dont le noir absolu s'accroche à toutes les fibres du papier.

L'*Amazone* est faite de même, avec adjonction d'une teinte et d'un rehaut de couleur brune. A vrai dire, c'est à peine une pièce en couleurs. Aussi lestement, aussi sommairement que possible, l'artiste note un effet, une silhouette, rien de plus.

Dans *Cavalier et Amazone*, le crayon est un peu moins brusque, sans pour cela s'attarder davantage. Toujours il s'agit de surprendre ce qu'il y a d'instantané dans une combinaison d'attitudes, dans une opposition de nuances. Toujours, en cette sorte de sténographie, l'extrême dextérité de la main en vient à se faire presque naïve pour aller plus vite et plus droit au but. Les mêmes moyens servent à obtenir les résultats les plus dissemblables ; les costumes des deux personnages sont coloriés à grands coups de crayon rouge ou bleu, qui attirent l'œil par leur sans façon ;

la robe du cheval est faite aussi d'un mélange de coups de crayon jaune, rouge, bleu, bistre, qui, en jouant les uns sur les autres, donnent tous les tons et tous les luisants d'un poil bai-clair.

Le *Trompette de dragons* semble d'abord plus exécuté. La sévérité de l'uniforme, la simplicité de la pose réglementaire, la présence même d'une pierre de teinte soutenant les autres tons, donnent à l'ensemble un calme relatif. Regardez-y mieux, et vous trouverez encore les mêmes procédés. Rien du lavis, rien du pastel. Toutes ces couleurs (hormis la teinte, qui peut être considérée comme représentant le ton du papier), le peintre les met comme il rehausserait un dessin ordinaire avec des mines bleues, jaunes, rouges, zébrant ses surfaces de crayonnages, effleurant ici, appuyant là, revenant, écrasant au besoin la solide substance à tel autre endroit, mais partout laissant voir sans altération aucune à qui veut, et mettant au contraire en évidence le travail du crayon pur. Ce qu'il y gagne, on le devine sans peine : entre ces crayonnages et ceux de la pierre de bistre, qui forment l'indispensable structure du dessin, plus de transition à ménager. C'est la même matière employée pareillement, qui s'ajoute et se superpose. L'harmonie est donc immédiate, à l'épreuve de toutes les fantaisies et de toutes les audaces, indestructible. Tout le problème se réduit à une question de tact pittoresque, à une juste distribution des rôles entre les différentes pierres, et spécialement entre les pierres de couleurs et celle de bistre, cette dernière trop garnie ayant toujours une tendance à étouffer les autres. Et de là, j'entends de cette unité de substance et de cette simplicité de moyens, l'excellence de la formule de lithographie en couleurs, que J.-L. Brown a dès l'abord devinée, qu'il n'a cessé jusqu'à la fin d'appliquer avec un succès croissant.

CATALOGUE DE L'ŒUVRE LITHOGRAPHIQUE

DE JOHN-LEWIS BROWN

Pièces imprimées avec une seule pierre.

1. — *Le Comte de Chambord à cheval.*

Le cheval est de profil, se dirigeant vers la droite. Le comte de Chambord, le visage de face, le chapeau à la main, salue.

H. : 442. L. : 373. — Bords rectifiés. — Marge du bas : *Painted by John Lewis Brown. Impr. Lemercier à Paris. To Her imperial*

and royal Highness Maria Theresa Beatrix d'Este archiduchess of Austria countess of Chambord, This plate is most respectfully dedicated by her most humble and obedt servant John Lewis Brown. (Au milieu, coupant la légende, les armes couronnées). *Paris, chez H. Gache, rue de la Victoire, 58. London, E. Gambart & Co, 25, Berners St. Oxf. St.*

2. — *Steeple-Chase.*

Pièce mentionnée en ces termes : « Steeple-chase. Bordeaux. 1856 », par M. Béraldi, qui a dressé, sur des renseignements fournis par J.-L. Brown lui-même, la liste contenue dans les *Graveurs du XIXe siècle.* Je n'ai pu parvenir à voir cette pièce.

3. — *Dragon à cheval.*

Lui et sa monture sont vus exactement de face. Il est coiffé du casque et tient son fusil dans une position oblique, le canon à gauche.

H. : 292. L. : 243. — A bords perdus. — En bas, dans le terrain, initiales illisibles et paraphe. — 1er état : sans aucune lettre. 2e état : au-dessous du dessin, à gauche : *John Lewis Broun lith. Imprimé par Augte Bry, 114, rue du Bac, à Paris.* Tirage à 25 épreuves (renseignement emprunté à M. Béraldi).

4. — *Programme pour « les Horreurs de la Guerre, opéra pacifique en 2 actes et 3 tableaux, paroles de M. Philippe Gille, musique de M. Jules Costé ».*

Dessin formant encadrement du texte. En haut, groupe d'officiers : un très grand général, coiffé d'un casque à plumes, serre la main d'un très petit général bedonnant, coiffé d'un bonnet à aigrette. A droite et à gauche, de chaque coté du texte, deux soldats, debout sur des roches, entre des arbres, le fusil à main, s'observant. En bas, une petite femme traînant un canon monté sur une sorte de charrette.

H. : 292. L. : 210. — Signature en bas au milieu : *John Lewis Brown.* — En bas à gauche : *Impr. Auguste Bry, r. du Bac, 114. Paris.* — Programme exécuté pour une représentation de charité, chez Mme la princesse de Beauvau, en 1868.

5. — *Combat de cavaliers.*

Celui qui est au second plan, monté sur un cheval brun, la tête casquée, vient de dépasser son adversaire et va lui décharger un coup du tranchant de son sabre. L'autre cavalier, monté sur un cheval blanc, pare le coup ; son costume rappelle celui des hussards : dolman, talpack, pelisse flottante à l'épaule. Les deux chevaux, tournés vers la droite, se cabrent sous l'effort des rênes qui les arrêtent subitement.

H. : 185. L. 165. — Traces de trait d'encadrement à droite. — Signature en bas à gauche : *John Lewis Br.*

6. — *Dans les bois.*

Arrivés à une clairière, un cavalier et une amazone ont fait halte. Les deux chevaux sont de profil tournés à droite. Celui du cavalier, presque blanc, passe sa tête pardessus le cou du cheval de l'amazone, qui est de couleur foncée, et dont on ne voit que l'avant-train. Le cavalier est en veston clair, chapeau forme melon ; l'amazone, en noir, chapeau haut de forme.

H. : 180. L. : 215. — A bords perdus. — Signature en bas à gauche : *John Lewis Brown.* — Marge du bas : *Impr. Bertauts, Maurel, Sr, r. Rodier, 59.* — Titre de musique pour une valse de M. E. de Nairac (cousin de J.-L. Brown), éditée par Girod, Bd Montmartre, 16.

7. — *Cheval pommelé.*

Il est nu, presque de profil, tourné à gauche et un peu en avant. La tête, le cou, le poitrail sont presque blancs.

H. : 205. L. 290. — Bords non rectifiés. — Signé en bas à gauche : *John Lewis Br.*

8. — *Cavalier et amazone dans la campagne.*

Ils s'avancent, vus de profil, dans un pré humide, vers un fossé plein d'eau. Le cavalier, en jaquette et chapeau haut de forme, la cravache à la main, rassemble son cheval. L'amazone, plus au fond, enlève déjà le sien pour lui faire sauter le fossé. Arbres très peu feuillés à droite et à gauche.

H. : 324. L. : 285. — Bords rectifiés. — Signature en bas à gauche : *John Lewis Brown.* — Salon de 1885.

9. — *Cerf au milieu d'une mare, bramant.*

Collines nues au fond ; à gauche, une pointe de terre boisée, qui s'avance au milieu de l'eau. Au premier plan, touffes de joncs. Le cerf, tourné vers la droite, lève la tête en la détournant vers le spectateur. Des oiseaux volent autour de lui.

H. : 322. L. : 405. — Bords non rectifiés. — Signature à droite, en bas (retournée) : *John Lewis Brown.* — Salon de 1885.

10. — *Cavalier au cheval pie.*

Le cheval a des taches noires à la tête et à la queue ; il est exactement de profil, tourné à droite. L'homme détourne la tête et regarde le spectateur ; il a les rênes dans la main gauche et pose l'autre main sur la croupe du cheval. Il porte un veston demi-clair et le chapeau haut de forme. Terrain plat.

H. : 360. L. : 365. — Bords non rectifiés. — Signature en bas au milieu (retournée) : *John Lewis Br.* — Salon de 1885.

11. — *Chasseur à courre.*

Il est à cheval, vu de dos, la tête du cheval tournée vers la droite. Il porte l'habit de chasse et la casquette. Devant le cheval, au second plan, un chien de profil, tourné à droite.

H. : 265. L. : 240. — A bord perdus. Signature et date en bas à droite : *John Lewis Brown, 90.* — En bas à gauche : *Impr. H. Belfond et Cie, Paris.* — Champ-de-Mars, 1890.

Pièces imprimées avec plusieurs pierres.

12. — *Médaille d'Henri V.*

Henri V, en costume militaire, est debout, tête nue, la main posée sur un socle portant gravé : *Gouvernement héréditaire. Suffrage universel.* Une charte, sous sa main, se déroule, et on lit dessus : *Principes monarchiques. Libertés nationales.* Derrière le socle, un lion couché ; à gauche, à terre, une corne d'abondance ; en l'air, un génie enfant prêt à couronner le roi de lauriers. Exergue : *Henricus V, rex Francorum ;* en bas : 1849.

H. et L. : 180. — En bas dans la marge : *John Lewis Brown invt. Dédié à S. A. R. Madame, Duchesse de Berry* (les armes sur un faisceau de drapeaux) *par son très humble et très obéissant serviteur John Lewis Brown. Imp. Lemercier à Paris.* — Une impression préalable en or sous tout le champ de la médaille, mais non sous la tranche, donne à la pièce son aspect métallique.

13. — *Clear the kitchen.*

Jument vue de profil, tournée à droite, dans son écurie.

H. : 122. L. : 145. — Trait carré. — Marge du haut, à gauche : *Journal des Haras ;* marge du bas : *John Lewis Brown, pinxt et lith. Impr. Lemercier. Clear the kitchen (Jument favorite de M. le Président de la République).* — Paru dans le no de février 1850. — Pièce tirée avec une teinte laissant en réserve des rehauts de blanc.

14. — *Éventail du cirque Molier.*

Au milieu, un écuyer (M. le comte Herbert de La Rochefoucauld) et une écuyère en jupe courte, un bouquet à la main, saluant le public. Derrière eux, une grosse écuyère (M. le marquis de Sainte-Aldegonde), montée sur un cheval tourné de profil à gauche, et un autre cheval avec le plateau. A droite, un clown (M. de Martel), les jambes passées dans un cheval à jupon et s'en allant. A gauche, un écuyer costumé en M. Loyal (M. Molier), faisant travailler un cheval en liberté.

H. : 280. L. : 575. — Sans encadrement. — Dédicace et signature en bas à droite : *A son ami Molier, 17 mai 1883, John Lewis Brown.* — Exécuté à 4 pierres : bistre, bleu, rouge, cerise.

15. — *Programme pour la soirée du 23 mai.*

En bas à gauche, Arlequin, un loup sombre sur les yeux, un bouquet dans la main droite, sa mandoline sous l'autre bras, sa batte derrière le dos, parlemente avec une personne qui vient de paraître à droite, à sa fenêtre ouverte, et du doigt semble lui faire une indication. Dans le blanc ménagé au-dessous de la fenêtre, le programme de la soirée du 23 mai, comprenant notamment : *Un jeune homme pressé,* comédie en un acte de E. Labiche, *Les deux aveugles,* par Jules Moriseaux, musique d'Offenbach, et les *Caprices de Colombine,* par M. Maurice Le Corbeiller, musique de M. Gallet.

H. : 330. L. 216. — A bords perdus. — Signature en bas à gauche : *John Lewis Brown.* — En bas : *Imp. Lemercier, Paris.* — Exécuté à 4 pierres : bleu, rouge, jaune, bistre.

16. — *Cavalier au cheval gris.*

Il est vu de trois quarts, le cheval tourné presque de profil à gauche. Il porte la tenue anglaise de chasse à courre, chapeau haut de forme, habit rouge, culotte claire. La robe du cheval est de nuance gris fer.

H. : 259. L. : 170. — Dessin sans autre fond qu'une indication sommaire de terrain en bas. — Marge du bas : *Imp. Lemercier et Cie, Paris.* — Exécuté en 1885, à 4 pierres : noir, gris bleuâtre, rouge, jaune d'ocre. — Tirage à 100 épreuves. — Salon de 1885.

17. — *Éventail des Courses de la Marche.*

Au milieu, un bouquet d'arbres séparant la composition en deux parties. A gauche, au second plan, deux mails ; au premier plan, un cheval bai et deux blancs que le cocher vient de dételer, et qu'il achève de débarrasser le leurs harnais. A droite, deux officiers causant, une dame de face tenant une ombrelle rouge, un monsieur dont l'habit rouge passe sous son pardessus mastic, deux jockeys à cheval, un lad tenant un cheval vu par la croupe.

H. : 380. L. : 750. — Sans encadrement. — Signature et date en bas à gauche : *John Lewis Brown, 1885.* — Exécuté à 5 pierres : bistre verdâtre, bistre foncé, bleu, rouge, jaune.

18. — *Cavalier au cheval blanc.*

Le cheval est exactement de profil, tourné à droite. Le cavalier se détourne vers le spectateur, et son visage est vu presque de face. Il porte la tenue anglaise de chasse à courre : chapeau haut de forme, habit rouge, gilet foncé, culotte claire, bottes sans revers. Indications légères de terrain et d'herbes.

H. : 400. L. : 410. — Sans encadrement, ni signature. ni lettre. — Exécuté à 4 pierres : bistre, rouge, bleu, jaune.

19. — *Portrait de M. Mackenzie Grieves.*

L'homme et le cheval sont vus exactement de profil, se dirigeant à droite. M. Mackenzie Grieves, en redingote et chapeau haut de forme, tient une cravache. Il fait exécuter un changement de pied à son cheval qui est de robe bai clair.

H. : 55. L. 74. — Sans encadrement ni fond. — Signature en bas à gauche, en écriture presque invisible : *John Lewis Brown.* — Exécuté à 3 pierres : noir, bleu, brun.

20. — *Lancier à cheval.*

Le cheval est arrêté presque de profil, tourné à gauche. L'homme en grande tenue, le plumet au shako, la lance au pied, le sabre pendant, se détourne légèrement vers le fond.

H. : 148. L. 100. — Sans encadrement et sans autre fond qu'un peu d'ombre à terre. — Signé en bas à gauche : *John Lewis Brown.* — Exécuté à 4 pierres : bistre, bleu, vermillon, jaune.

21. — *Éventail de la Croix-de-Berny.*

Au fond, la campagne avec des arbres espacés qui se dressent très haut, n'ayant qu'un petit bouquet de feuillage au sommet. A gauche, au premier plan, un officier en dolman, vu de dos, et deux chevaux. A droite, un gentleman rider en paletot mastic par-dessus son costume de courses et une dame qui lit la cote. Du même côté au second plan, un mail arrêté, d'où une dame descend avec une échelle. Un officier de chasseurs et un monsieur en habit rouge boivent une coupe de champagne.

H. : 330. L. : 620. — Signé et daté en bas à gauche : *John Lewis Brown, 1889.* — Exécuté à 5 pierres : bistre, bleu, rouge, vert, jaune.

22. — *Cavalier et Amazone.*

Les deux chevaux sont arrêtés. L'amazone, en corsage rouge et jupe gros bleu, est vue de dos, son cheval blanc tourné à gauche. Le cavalier, en habit rouge, est vu presque de dos ; son cheval bai clair est à demi caché par celui de l'amazone.

H. : 320. L. : 300. — Sans encadrement ni fond. — Signature et date en bas à droite : *John Lewis Brown, 90.* — En bas à gauche : *Imp. H. Belfond et Cie. Paris.* — Exécuté à 4 pierres : brun, bleu, rouge, jaune. — Champ-de-Mars, 1890.

23. — *Trompette de Dragons.*

Il est à cheval, vu de dos, la tête du cheval dirigée vers la droite. Tenue et accessoires de campagne : bidon, piquets, filet à fourrage.

H. : 285. L. : 205 (dimensions de la pierre de teinte, dont les bords sont rectifiés). — Signature en bas à gauche : *John Lewis Br.* — En bas également, dans la teinte, à droite : *Imp. H. Belfond et Cie, Paris.* — Exécuté à 4 pierres : noir, bleu, rouge, grisâtre (teinte). — Champ-de-Mars, 1890.

24. — *Amazone.*

Elle monte un cheval blanc tourné vers la gauche. Elle et son cheval sont exactement de profil.

H. : 313. L. : 230 (dimensions de la teinte, dont les bords sont rectifiés). — Signature et date en bas à gauche : *John Lewis Br., 90.* — Exécuté à 3 pierres : bistre foncé, brun rouge, brun clair (teinte). — Champ-de-Mars, 1890.

GERMAIN HEDIARD.



UNE COLLECTION DE DESSINS

D'ARTISTES FRANÇAIS [1]

XXII

Qui a tenu, entre les chefs de l'École française, une plus large place et plus incontestée que Louis David ? En regardant cette école telle qu'elle se montre à l'Europe en ces quatre derniers siècles, David n'est-il pas chez nous, même hors de chez nous, l'une des figures hautement dominantes ? Notre pays a connu des génies plus ailés et plus nobles, plus dignes de prendre rang au sommet de l'empyrée de l'art universel, tels que Poussin et Lesueur, des peintres plus délicats et d'un charme plus pénétrant, tels que Watteau, Chardin ou Prudhon ; il n'en a point connu qui aient joui dans leur siècle d'une autorité plus absolue sur leurs élèves et le goût public. Il est vraiment le maître de son temps ; il est le peintre de la Révolution ; il est lui-même la Révolution comme Poussin a été le révolutionnaire de son époque, selon la juste observation d'Eug. Delacroix. David est à la fois l'homme de deux siècles : sa tyrannie clôt par des œuvres d'une implacable sévérité, acclamée d'ailleurs par sa génération, les frivolités si longtemps séduisantes du XVIIIe siècle, dont s'était si bien accommodé Diderot. Il impose tout net silence aux derniers suivants de Vanloo et de

[1] V. l'*Artiste* de 1894 à 1897, *passim*. — La sanguine de Peters, la *Dévideuse,* dont la reproduction en fac-simile est placée ci-contre, a été décrite par le marquis de Chennevières dans son article précédent. Cf. l'*Artiste* d'octobre dernier, p. 263.



[illegible]
Dessin de Peters

Boucher, en les rappelant au respect de l'art grec et romain, remis soi-disant en honneur par son propre maître Vien, au nom des principes de Mengs et de Winckelmann ; mais ce qui est plus vrai, c'est qu'il a retrouvé d'instinct la tradition du vrai génie français, et la *Mort de Socrate* remonte droit et sans détour au *Testament d'Eudamidas* et à l'*Extrême-Onction*. Alors que David, avec sa vocation obstinée, aborde la peinture qui ne lui ouvrait point tout d'abord si facilement ses portes, la révolution du goût était déjà faite en France, ou du moins indiquée et comme irrésistible, jusque là que le nom du réformateur, du chef de l'atelier où elle se formait, le nom de Vien était prononcé tout haut dès longtemps, avec son sage programme de réaction, mi-parti d'étude de l'antique et de la nature ; mais ce nom du bonhomme Vien n'avait rien de vif ni de tranchant et il lui manquait le jeune et le despotique.

Et comment accommoder dans son élève David tous les désaccords naturels de l'omnipotent chef d'école ? Cet homme qui vote la mort du roi dont il fut le pensionnaire, ce haïsseur enragé et implacable de tous ses rivaux, voire de leurs familles, ce destructeur violent et sans merci de l'Académie qui le fit grand-prix de Rome, où il alla chercher le souffle supérieur qui devait faire sa gloire, cet idolâtre hideux et bas de Robespierre et de Marat ; ce plat courtisan de la grandeur impériale dont, à force de grossière flatterie, il devint le plus maladroit interprète ; ce mari s'appliquant, tant que dureront les mauvais jours, à être odieux à la meilleure des femmes, ce n'est pas seulement du respect que conçoivent pour lui les générations successives de ses élèves, c'est une adoration personnelle qui ira lui survivant, et que Gros aussi bien que Ingres garderont au fond de leurs entrailles jusqu'à leur dernier jour. Son nom seul et l'émotion de son approche et de son souvenir les met en larmes. Il est certain que son orgueil fait de volonté et de foi, imperturbable en ses principes, couve en lui-même je ne sais quelle vertu paternelle. Malgré tout, j'ai beau faire, cet être vénéré tendrement par la jeunesse fréquentant son atelier, par ses « Dix mille », comme on les appelait, est l'un des personnages de notre siècle, qui, malgré son incontestable et légitime autorité, m'inspirent d'instinct le plus d'antipathie.

Une seule piété ne l'abandonna jamais dans ses pires jours ; ce fut la piété conçue dès sa jeunesse pour son maître Vien ; je ne

répéterai pas une fois de plus l'histoire déjà racontée par moi et attestée par un dessin reproduit ici même, le *Triomphe de la Révolution*[1], dessin qui, sur l'instance de David, sauva le vieux protecteur de ses premières études, du tribunal révolutionnaire. Il payait là celui qui lui avait mis en main le bon flambeau. Car il faut bien confesser que ce David posséda des dons extraordinaires de grand artiste, particulièrement appropriés, je le répète, au génie de notre école française : les deux qualités que ce génie requiert avant tout, la composition, la clarté de l'expression, David, par les *Horaces* et le *Socrate*, les lui rend tout à coup, pleinement, à l'heure qui convient, rien qu'en affermissant la donnée de son maître Vien, et comme pour satisfaire la demande de son temps. Que si l'on considère l'autre versant de sa vie, il est le tronc ferme et même un peu sec et rude, d'où se vont détacher les deux branches de la peinture du XIX[e] siècle, car il est à la fois le maître de Gros dont la sève produira Géricault et Delacroix et tous nos coloristes, — et aussi le maître de M. Ingres, lequel enserrera sous l'étroite observance de sa discipline convaincue les Flandrin, les Amaury Duval, et tous nos dessinateurs, même les P. Delaroche et les Ary Scheffer en leur heure tardive de résipiscence.

De l'époque révolutionnaire, si haïssable dans l'histoire de David, un seul dessin : « L'Aristocratie poursuivant [les fam]illes [des pers]écutés ». L'Aristocratie, sous la figure d'une grande femme vêtue à l'antique, et tenant sous son bras un enfant mort renversé, menace d'un carcan rivé au bout d'une longue chaîne, un groupe de malheureux, hommes, femmes et enfants qui s'enfuient vers la droite, épouvantés. Au crayon noir ; portant le paraphe des deux fils de David.

Le Louvre est princièrement riche en tableaux et dessins de David. Il possède ce grand carton, ébauché au crayon et à l'huile du *Serment du Jeu de Paume*, décrété en 91, puis tous les lots de dessins venus de l'Assemblée Constituante, et ceux acquis aux ventes de 1826 et 1835, et des dons d'Ingres et de Gatteaux.

Ce réformateur fameux, qui se donne avant tout pour but le renouvellement de la conduite et de la force dans les contours de la forme humaine, dessine maigrement d'un crayon court et sec, banal et vulgaire. Quelle distance entre son dessin et celui de Prudhon et d'Ingres et de Géricault, et même de ses premiers

[1] V. l'*Artiste* de janvier 1896 (Nouv. pér., XI, 30).

élèves Gérard, Girodet, et la verve franche des croquis de Gros et de Granet, ou de ce Forestier dont j'ai vu jadis chez son contemporain Vinchon des dessins rappelant la vigueur de Géricault. Je ne parle pas des dessinateurs honnis par son école, Watteau, Boucher, Fragonard, il n'est que trop certain que le dessin de la Régence et de Louis XV, ce dessin souple, gras, large, ondoyant, coloré, tout pour les yeux, rien pour la pensée, ne saurait être celui de David puisque David est venu justement au monde pour le combattre et l'anéantir. En somme, l'esprit de David est un esprit assez médiocre, mais obstiné, opiniâtre, croyant fermement en lui-même, grâce à l'éveil où le maintiennent tant la popularité de ses œuvres que l'éclatant succès de ceux qui lui font cortège, tout plein, jusqu'à maturité, de l'idée qu'il poursuit, qu'il féconde sans relâche en tous ses détails et dont il échauffe tout élève rôdant autour de son atelier. Mais ne lui cherchez pas, pour le servir, d'autre instrument qu'une certaine adresse et fermeté de main et un œil qui voit sans enflure.

David n'avait rien laissé perdre des moindres croquis de ses études de Rome, et c'est pourquoi on les retrouva après lui, et ses deux fils les paraphèrent pour les catalogues de sa vente ou pour les partages de famille après décès. J'ai là, portant cette double signature de ses héritiers : 1° « L'Escalier de la Trinité du Mont », surmonté des maisons du Poussin et de Salvator. A la plume, lavé d'encre de Chine. — 2° Une composition de sa jeunesse représentant un roi agenouillé devant un jeune homme et que je crois être une première pensée de son tableau d'*Antiochus et Stratonice.* Au crayon noir; collection Diaz. — 3° Une femme assise au milieu de trois autres femmes debout ; composition d'après un bas-relief antique, à la mine de plomb, lavé d'encre de Chine. — 4° Sujet antique : un jeune homme assis près d'une table semble repousser les supplications d'un vieillard ; à gauche, le dessin d'un bouclier rond sur lequel est figuré un serpent. Au crayon. Au verso, femme étendue morte, près de laquelle se lamentent deux autres femmes. Au crayon lavé d'encre de Chine. Ces deux derniers dessins proviennent de la collection Cazals, de Montpellier. J'attribuerais au temps du pensionnat de David à Rome, le martyre d'un saint que des bourreaux enlèvent par les poignets liés au moyen d'une corde ; à gauche, un prêtre païen lui présente une idole ; du même côté, un cavalier paraît présider au

supplice. Croquis à la plume sur crayon ; sans doute le souvenir de l'un des tableaux vus par le jeune artiste en Italie. Coll. et vente Diaz le fils.

Les dessins et croquis qui n'étaient pas signés de David, l'ont été des paraphes *J. D.* et *E. D.*, apposés par ses fils, Jules et Eugène, pour la vente du 17 avril 1826. A la vente de 1835, le Louvre, outre le grand carton du *Jeu de Paume*, avait acquis deux livres de « Croquis composés d'études d'après les statues, les bas-reliefs, les ustensiles antiques, les tableaux des maîtres et les sites de Rome et d'Italie », l'un de 21 feuilles (71 dessins), l'autre de 22 feuilles (87 dessins), et, en outre, d'autres études de paysages et de fabriques des environs de Rome.

J'ai été assez heureux pour pouvoir offrir à Mme Dugué de la Fauconnerie, arrière-petite-fille de David, un petit cadre rencontré par moi chez Michel et qui contenait les deux croquis au crayon des deux gendres du grand peintre, le général Meunier « d'idée », et le général Jeanin « de souvenir ».

Parlons de ce recueil de 61 feuilles, études et croquis, au recto et au verso, pour les *Sabines* et le *Léonidas*, volume relié en maroquin rouge, tranche dorée, et qui, avant de me venir par échange d'Alph. Thibaudeau en décembre 1858, avait passé par des mains princières, qui le tenaient elles-mêmes de la famille de David. Le prince avait donné le précieux carnet à son ami Thibaudeau, familier intime du Palais-Royal et grand collectionneur de dessins, comme on sait ; et après la mort de l'amateur, son fils Alphonse-Wyath Thibaudeau me l'avait offert en échange du petit tableau de Géricault, le *Déluge*, peint en 1810 et acquis par moi à la vente Julien de la Rochenoire. M. Jules David, dans son volume monumental de famille, note comme le possédant « un livre de croquis contenant des études, figures et groupes, la plupart pour le tableau des *Sabines* et provenant de la vente de 1826 ». Ajoutons à ces croquis conservés là pour la famille par M. J. David, ceux qui, pour enrichir notre carnet ont été sans doute détachés du même fond, de la même vente de 1826 ; ajoutez tous ceux que l'on a rencontrés disséminés en tant de ventes, et vous pourrez à peine juger de la masse d'études et de croquetons et de premières pensées, et de groupes et de fragments de la composition capitale qui absorba durant tant d'années la préoccupation du maître et de son atelier. Il ne négligeait rien et puisait partout,

dans les livres, les statues, les bas-reliefs et les médailles, et jusque dans les peintures et les gravures du XVe siècle, auquel on ne l'aurait pas cru si attentif.

La première page du précieux petit *Album* (c'est le titre qu'il porte à son dos) est consacrée à une liste des ouvrages que le peintre doit à sa conscience de consulter tout d'abord pour s'assurer des costumes, des formes d'armes et des usages de ses combattants. David lui-même écrit d'une grosse plume et d'une orthographe incertaine (car on sent que ces in-folio d'archéologie lui sont peu familiers) : « Demander à voir à la bibliothèque : 1. Gemmæ antiquæ cœlatæ, — 2. les bas-reliefs antiques de Rome, — 3. les marbres d'Oxford, — 4. Grœcas et romanas gravii et gronov... Antiquatis, — 5. Musæum etruscum, — 6. Musæum romanum, — 7. la galerie justiniene, — 8. the saurus exthesauro palat... salutas, — 9. thesauri Regii et electa... brandin burzig..., — 10. novus thesaurus ge... ex insignioribus, etc. » Cette liste se rapproche immédiatement de ce que nous dit son petit-fils des premiers documents qui sont allés, dès le sujet conçu, trouver l'artiste dans sa prison : « La Bibliothèque nationale avait bien voulu confier à son élève Delafontaine des estampes d'après les maîtres, où David allait rafraîchir son inspiration. » Au premier examen que votre curiosité fera à la diable, des 61 feuillets du carnet de David, il vous semblera sans doute, comme à moi, reconnaître que les *Sabines* peuvent réclamer à peu près 55 des faces de ces feuillets, tandis qu'une trentaine appartiennent au *Léonidas*. Mais on rencontre encore, çà et là, d'autres premières pensées, et qui offrent cet intérêt de dater les premières pages du carnet lui-même. Ainsi, dès les feuillets 1 et 2, ce vieil Homère chantant assis et jouant de la lyre, voilà le croquis à la plume dont va sortir le dessin plus important possédé aujourd'hui par le Louvre et dont le peintre, pour le compléter dans sa proportion définitive, emprunta l'architecture à la cour intérieure du palais du Luxembourg qu'il voyait par les fenêtres de sa prison. Au verso de la page 1, se trouve le très léger croquis à la mine de plomb où David a griffonné les jeunes filles qui, montant les degrés du palais sur le devant duquel il est assis, apportent des pains au vieil aveugle. « L'Homère endormi sur les marches d'un escalier (nous dit le petit-fils de David), deux jeunes filles s'approchent pour lui faire l'aumône. Le fond d'architecture est pris

sur le palais du Luxembourg, et le sujet avait été en effet conçu par David en 1794, pendant sa détention au Luxembourg. Le dessin, dont nous possédons la première pensée, passa par la vente de 1826, pour arriver enfin au Louvre ».

Mais dès le verso du second feuillet, et les feuillets 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, et jusqu'à 22, 25, 26, 27, pour reprendre au verso du feuillet 54, et poursuivre par les feuillets 55, 56, 57, 58, 59, 60 et 61, jusqu'à la fin de l'album, il n'y a plus place que pour des études et croquis de toutes sortes, pour les figures infiniment variées de ses *Sabines*, et particulièrement pour les enfants qui y foisonnent et s'y roulent en toutes les postures. Il est certain que l'artiste a, contre sa nature peu tendre, observé avec une certaine naïveté et complaisance, ces débattements des enfants, inquiétés par les cris de leurs mères et les bruits furieux de la bataille. Puis ce sont de jeunes mères agenouillées, échevelées et suppliantes, pressant et présentant aux combattants leurs nourrissons potelés qui se retournent effrayés vers elles ; et la louve allaitant Romulus et Remus ; d'autres jeunes femmes offrent leurs gorges nues aux coups de ces pères et de ces époux implacables. Les vieilles désespérées se précipitent entre eux, les bras en l'air, dans des attitudes que David a certainement empruntées aux grands maîtres expressifs de la Renaissance primitive, qu'il a admirés jadis à Rome, et qu'il n'oublia jamais. Quand il trouvait du premier trait une figure bien venue et qu'il pût utiliser dans sa grande composition, il la mettait au carreau, telle que la belle jeune femme, s'avançant de face et comme folle de terreur, ramenant au devant de son front ses mains crispées, et que David a placée au second plan du groupe des femmes, derrière Hersilie et la vieille nourrice ; telle encore la femme agenouillée et découvrant ses seins et qui sera cette nourrice ; tel encore le groupe des trois guerriers marchant à l'unisson avec leurs javelines et leurs boucliers, qu'il a modifié du feuillet précédent, et qui doit lui rappeler à lui-même ses trois *Horaces ;* — des sonneurs de trompe à cheval ; nombre d'études de cavaliers et de chevaux pour si peu qu'il en emploiera ; — groupe de vieillard rendu fou par la mort de son fils qu'il charge sur ses épaules; et, çà et là, un souvenir de belle Vénus antique ou d'une médaille de tête casquée, très naïvement copiée ; ou bien un profil de caractère très cherché pour la tête casquée de son Romulus et dans les coins de page les formes diverses du bonnet phry-

gien. Déjà est apparu le mouvement incliné, mais tourné vers la gauche, de la tête suppliante d'Hersilie, au-dessous d'une vue du Capitole. Aux feuillets 5 et 6 se reconnaissent, à leur attitude de combat, les deux personnages principaux, Romulus et Tatius ; mais combien ils ont encore à attendre de remaniements et d'épurements dans leurs costumes et leurs formes ! Disons de suite qu'une page surpasse en intérêt toutes les autres, c'est le verso du 61e feuillet de notre précieux Album : il représente le groupe central des Sabines ; au milieu, Hersilie, les deux bras étendus, se précipite entre son père et le héros, son époux. Sa tête est tournée vers Romulus qu'elle semble supplier. A sa droite, deux de ses compagnes agenouillées, les bras levés, l'une regardant vers Tatius (c'est celle dont il rabaissera la tête et le bras, pour montrer au chef sabin ses enfants roulant devant elle, et qu'il achèvera de peindre d'après la beauté brune de Madame de Bellegarde) ; l'autre, découvrant à Romulus les seins qui ont nourri de jeunes Romains (c'est celle qu'il vieillira pour en faire une aïeule, et à laquelle il donnera les traits de la gouvernante de ses enfants) ; enfin, à gauche d'Hersilie, une autre jeune femme, prosternée contre terre, baise les pieds de Tatius. Ce qui me touche très vivement dans ce dessin dont David modifiera plus tard les dispositions secondaires, c'est la verve singulière de son invention, la légèreté pleine d'ardeur de son crayonnage à la mine de plomb. C'est un vrai croquis de maître, et, chose particulièrement curieuse, du maître français qui n'est pas loin de la liberté du XVIIIe siècle.

On sait quelles angoisses trop justifiées avait dû traverser David après le 9 thermidor, dans la prison du Luxembourg, sous les accusations universelles que lui méritait son abominable et farouche séïdisme à Robespierre et à Marat : « Si tu bois la ciguë, je la boirai avec toi ». Terrorisé à son tour, il avait éprouvé ce que vaut un dévouement d'autre nature, celui de sa généreuse femme, tant outragée dans ses sentiments les plus sacrés, et qui avait multiplié ses incessantes démarches auprès de ses collègues pour en obtenir sa liberté. « En attendant le jour de la délivrance, David, raconte son petit-fils, se livra à l'exécution d'un sujet que les circonstances actuelles lui avaient inspiré. Il avait été extrêmement ému du dévouement de sa femme, et désirant lui consacrer un hommage public et durable de sa reconnaissance, il avait élevé

sa pensée jusqu'à la mission bienfaisante que les femmes peuvent remplir dans les discordes civiles. Pour peindre leur héroïsme et leur toute-puissance, il avait choisi l'action courageuse des Sabines se jetant au milieu des combats, et faisant, par leurs prières, tomber le fer des mains de leurs pères et de leurs époux acharnés à s'entr' égorger. Après ses tentatives inutiles pour recouvrer la liberté, il s'appliqua à cette composition. La Bibliothèque nationale avait bien voulu confier à son élève Delafontaine des estampes d'après les maîtres, où David allait rafraîchir son inspiration. Entouré de ces matériaux, il acheva l'ordonnance principale de son tableau et en fit un grand dessin, qui ne révélait pas cependant les réformes qu'il se proposait d'apporter dans la peinture d'histoire, car tous les personnages y étaient encore représentés vêtus. Ce ne fut que plus tard et redevenu libre, qu'il les affirma hardiment, en dépouillant Tatius et Romulus de ce qui aurait pu cacher les formes d'un héros et d'un Dieu ». M. Jules David fait ici allusion évidente au dessin qui a été donné au Louvre par M. Ingres et dont nous avons parlé. Voir sur l'atelier où David peignit au Louvre les *Sabines*, et sur les élèves qui l'entouraient alors, le très intéressant volume de son élève Delécluze.

Dans la notice explicative qu'il fit imprimer lors de l'« Exposition du tableau des *Sabines*, au Palais National des sciences et arts, salle de la ci-devant Académie d'architecture, par le citoyen David, membre de l'Institut national », et où il va donner une justification motivée et érudite « sur la nudité de ses héros », le peintre introduisait une note curieuse qui fait honneur à sa piété de grand artiste : « Remarquons ici, en passant, que l'instant de cet enlèvement (des Sabines par les Romains) a été traité par le pinceau touchant et sévère du Poussin, à qui les Romains modernes ont déféré le nom de divin. J'ai osé traiter la suite du même sujet, au moment où les Sabines viennent séparer les armées des Sabins et des Romains ».

Avez-vous remarqué que cette histoire de Romulus, offrant, dans la naissance de la Ville Éternelle, un héroïsme jeune et triomphant, a exercé sur nos grands chefs d'école un attrait singulier ? David s'est presque vanté d'y continuer l'œuvre du « divin Poussin » ; et M. Ingres, élève de David, peignit à Rome même, pour Monte-Cavallo, son *Romulus vainqueur d'Acron*. Quand on regarde attentivement les figures de cette vaste composition

commandée par Napoléon, on se demande si Ingres n'a pas voulu, lui aussi, continuer religieusement l'œuvre de son maître et n'en avait pas recueilli les documents dans les portefeuilles de David, parmi ces croquis que le maître livrait à l'étude de ses élèves, et dont notre *Album* n'est qu'un bien mince extrait. On retrouve, en effet, dans le tableau des *Dépouilles opimes*, les mêmes détails, venus des mêmes sources, de bonnets phrygiens coiffant les mêmes jeunes esclaves, les mêmes formes et ornements de casques et de boucliers, la même louve avec ses deux jumeaux dont on rencontre les notes multipliées dans notre *Album*, avec un peu plus de draperies pourtant, selon le goût particulier de l'élève pour les ajustements drapés où il excelle et qu'il préférera toujours au nu trop sec des académies.

Pendant le cours de la préparation laborieuse de son grand tableau, David ne cessa de tourner et retourner, de serrer et remanier chacun des groupes, surtout des principaux. C'est ainsi que m'est venu un fragment de la composition centrale des *Sabines*: Hersilie et les trois femmes qui portent des enfants. Au crayon noir et mis au carreau. A gauche, quelques parties des figures ont été reprises à la plume.

Les *Sabines*, qui est le maître tableau de David comme chef d'école, fut peint à Paris en 1799. On sait qu'il fut exposé jusqu'en 1804 dans une des salles du Louvre, figura au Salon de 1808, n'obtint, par l'envie de ses rivaux, qu'une mention au concours décennal de 1810 et fut acquis par Louis XVIII en 1819, pour figurer cette année-là au Luxembourg, et en 1826 au Louvre.

Tout le monde avait voulu poser pour ce fameux tableau dont il était tant parlé: Bayard, son élève, pour le Romulus (notre Normand Eust.-Hyac. Langlois, également élève de David, se vantait aussi d'avoir posé pour le même Romulus) ; le danseur Degville pour Tatius. « La vieille mère qui, déchirant ses vêtements, se présente le sein nu, fut faite d'après la fidèle Catherine, la gouvernante de ses enfants ». Mais ce sont les plus belles et élégantes dames du temps qui mirent le plus d'empressement à se proposer comme modèle: on citait entre autres Mme de Bellegarde qui aurait prêté ses formes à la brune Sabine qui accompagne Hersilie.

M. Ingres a donné, en 1856, au Musée du Louvre, une première composition des *Sabines*, dessin très arrêté, à la plume, lavé d'encre de Chine et rehaussé de blanc, et dont les personnages

sont habillés. Cette composition de David remonterait à 1794, pendant sa détention au Luxembourg, et, selon Brunn Neergard, appartenait en 1800, au statuaire Esparcieux.

Enfin je crois pouvoir ajouter à mon dossier personnel des *Sabines* un guerrier romain à cheval ; il s'avance vers la droite et retourne la tête en arrière. Au crayon noir et mis au carreau. Semble une étude pour le tableau magistral de David. Vente David, et 7e vente P. Defer (avril 1860).

« Les *Sabines* terminées, — raconte le petit-fils de l'artiste, — David s'était attaché à la composition d'un fait héroïque emprunté à l'histoire de la Grèce. Il avait entrepris de peindre *Léonidas et les Spartiates au passage des Thermopyles.* David, qui fréquentait beaucoup le théâtre, avait peut-être ressenti la première impression de sa composition dans une pièce de Léonidas qui fut représentée à cette époque. Delécluze nous dit que son maître entretenait souvent ses élèves des projets de tableaux qui l'occupaient et qu'en cette circonstance il leur donna ce même sujet de Léonidas pour le concours mensuel d'esquisses qu'ils faisaient entre eux. Tous peignirent Léonidas entraînant ses compagnons au combat ou expirant sous le nombre de ses ennemis. David avait choisi un autre moment. Comme dans les *Horaces*, il abandonnait le fait matériel et dramatique, qui se présente le premier à l'esprit, pour l'instant où ses héros, animés de l'amour de la patrie, prennent la résolution de sacrifier leur vie ; il aspirait à faire pénétrer dans l'âme du spectateur les pensées de Léonidas se préparant à combattre et à mourir. « Je ne veux, disait David, ni mouvement, ni « expression passionnés, excepté sur les figures qui accompagnent « le personnage inscrivant sur le rocher : *Passant, va dire à Sparte* « *que ses enfants sont morts pour elle.* Je veux dans ce tableau carac- « tériser ce sentiment profond, grand et religieux qu'inspire « l'amour de la patrie. Par conséquent, je dois bannir toutes les « passions, qui non seulement y sont étrangères, mais qui en « altèreraient encore la sainteté... Mon Léonidas sera calme, il « pensera avec une douce joie à la mort glorieuse qui l'attend « ainsi que ses compagnons d'armes ».

Nous apprenons encore, çà et là, par le livre de son petit-fils, que le *Léonidas aux Thermopyles* fut peint à Paris en 1814, exposé à cette époque dans l'atelier de David, acheté par Louis XVIII, en 1819, de M. Delahayes, représentant de David exilé, puis exposé

au Luxembourg en 1819, au Louvre en 1826. Le Louvre possède du *Léonidas aux Thermophyles* « une esquisse achevée du tableau, signée : L. David, 1813 », dessin à l'encre de Chine rehaussé, qui avait été donné par David *au bon ami et au véritable amateur des arts, M. Sommariva.* Mais dans la vente de 1826, il ne manqua pas d'études et de croquis pour ce même *Léonidas.* Un livre de ces croquis fut adjugé à Drolling. D'autres dessins passèrent au baron Jeanin, d'autres sont allés au musée Wicar à Lille, au musée de Montpellier. Dans les premières idées du tableau, qui remonte, comme on voit, tout au moins à 1813, Léonidas est indiqué tantôt de trois quarts et tantôt de profil, « et l'on reconnaît dans les groupes qui l'entourent des réminiscences de statues antiques ».

On avait bien dit que le *Léonidas*, dont le tableau porte la date définitive et tardive de 1814, avait été conçu dès avant l'achèvement des *Sabines.* Notre carnet-album des dessins de David nous en offre la preuve incontestable. Sur le feuillet 4, dont le recto est chargé de croquis divers appartenant sûrement aux *Sabines :* une jeune mère tenant son nouveau-né sur son bras droit et levant son bras gauche vers Romulus ; un guerrier nu étendu mort sur le dos, une jeune Sabine renversée à terre et disputant son enfant à deux combattants dont l'un a l'épée levée ; sur le verso de ce feuillet se montre à nous un premier croquis du *Léonidas* assis sur un rocher, casque en tête, dans l'attitude méditative et héroïque où jusqu'au bout nous le conservera la peinture du maître. Un moment cependant il l'avait entrevu (V. f. 50) toujours assis et la tête regardant de face, mais le corps tourné vers la droite, la main droite appuyée sur le rocher, et la gauche sur sa javeline ; il est revenu à son premier projet et y a trouvé une majesté plus simple. — Tête du Léonidas, feuillet 39. — Toutes les études d'ailleurs de notre calepin pour ce tableau de pur patriotisme, sont naturellement des études d'hommes, des figures de jeunes guerriers se préparant au combat et à la mort. Et puis le sujet avait dû paraître à David plus propice qu'aucun autre pour pousser jusqu'à l'extrême cette étude passionnée du nu, à la manière antique, qui était le fond de son système, et qu'il n'avait cessé, durant 30 ans, de prêcher exclusivement à ses élèves. De ces guerriers, les uns aiguisent leurs épées, d'autres les dégainent du fourreau, un autre rattache son cothurne, d'autres se reposent assis à terre, plusieurs se tiennent debout appuyés sur leur javeline ; l'un essaye sa trom-

pette, le devin assis prépare sa lyre ; Agis prend sur sa tête sa couronne de fleurs ; un Neptune vu de profil, etc. ; étude pour le groupe des trois jeunes Spartiates saisissant leurs armes suspendues aux branches d'un arbre ; et le soldat debout qui trace avec le pommeau de son épée l'inscription fameuse : « Étranger, va dire aux Lacédémoniens que nous sommes morts ici en obéissant à leurs ordres ». Sur un autre feuillet, un de ceux qui vont combattre a la main sur son épée, retourne la tête vers l'inscription que David a traduite selon la formule ordinaire : « Passants, allez dire à Sparte, etc., etc., etc. » Au bas de l'une des pages, David a écrit au crayon : « Les Spartiates couvrent leur corps d'un bouclier d'airain de forme ovale, échancré des deux côtés et quelquefois d'un seul terminé en pointe — aux deux extrémités est chargé des lettres initiales. — Ils faisoient graver dans le champ un simbole ».

Étude double pour le tableau du *Sacre ;* il s'agit du personnage qui porte l'aiguière pour la cérémonie et qui a été utilisé en partie dans le tableau, tout à fait à droite de la composition, au second plan, au pied du groupe de Coustou ; quant au porte-cierge du verso, il n'a point trouvé sa place dans cette belle et vaste ordonnance. Au crayon. Ce double dessin avait appartenu à un ancien régisseur du roi Jérôme.

Mais, à coup sûr, l'un des dessins les plus étranges que je possède de David, est l'étude pour la figure de l'Empereur, destinée au tableau du *Sacre*, signé et daté : *1805-1807, L. David*, mais qui ne fut terminé qu'en 1808. L'Empereur est debout, vu de profil, tourné vers la gauche ; il est entièrement nu ; il tient de la main gauche et presse sur son cœur son épée de forme antique et de la main droite il fait le geste de poser fièrement la couronne sur sa tête. — Au verso, croquis de l'impératrice à genoux. Au crayon noir mis au carreau. Je connaissais de vieille date ce dessin bizarre et des plus serrés comme académie d'homme nu, qu'ait tracés David, quand je l'ai retrouvé et acquis chez un petit marchand de la rue de Fleurus. Je l'avais vu jadis dans le cabinet d'un vieil et délicat amateur, M. Soret, ami du père d'Eudore Soulié.

Dans le livre monumental où il a rassemblé tous les documents intéressant la vie et les œuvres de son grand-père, *Le peintre Louis David*, M. J.-L. Jules David cite la lettre ou plutôt le rapport officiel qu'adressait le peintre de Sa Majesté l'Empereur à l'Intendant



Etude de la figure de l'Empereur
Pour le tableau du « Sacre »
Dessin de Louis David.

général de la maison de l'Empereur, lettre datée du 19 juin 1806, et où on lisait, à propos du *Sacre* : « Après la tradition des ornements de l'Empereur par le Pape, Sa Majesté montée à l'autel prend la couronne, la place de sa main droite sur sa tête, puis de la gauche il serre étroitement son épée sur son cœur. Le grand mouvement rappelle aux spectateurs étonnés cette vérité si généralement reconnue : « Que celui qui a su la conquérir saura « bien aussi la défendre ». L'attitude, le geste, les regards de la foule attendrie, tout indique le sentiment d'admiration dont chacun est pénétré ». En comparant la figure de l'Empereur telle que David la décrit dans sa notice avec celle du tableau du *Sacre* (poursuit le petit-fils du peintre), on voit qu'il y a fait un de ces changements que « l'exécution amène et que l'étude améliore ». Il l'avait en effet peinte comme il le dit dans sa lettre. L'Empereur se couronnait lui-même d'un mouvement hardi et comme de défi. Plusieurs dessins, deux cartons grands comme nature, nous ont conservé l'attitude altière du conquérant victorieux. Cette figure était déjà terminée quand il reçut un jour à l'atelier la visite de ses élèves Gérard et Barbier Walbonne. Empruntons aux notes de Delafontaine le récit de cette scène fait par Rouget qui en avait été le témoin oculaire et qui se plaisait à la raconter : « David savait Gérard homme de goût. Il fut bien aise d'avoir son sentiment sur sa composition et le lui demanda. Gérard la loua dans son ensemble, mais arrivant à la figure principale, celle de l'Empereur, il dit à David : « Si vous le permettez, mon cher maître, je « vous avouerai que le mouvement de l'Empereur se couronnant « lui-même et tenant sa main gauche sur son épée en manière de « défi, ne me paraît pas heureux. Il y a là quelque chose d'exagéré, « de dramatique, qui, je crois, ne plaira que médiocrement à « Napoléon. Peut-être que l'Empereur posant sur la tête de l'Impé- « ratrice la couronne qu'il a reçue des mains du Pape et qu'il « vient de retirer de dessus son front, peut-être, dis-je, cela aurait « plus de calme, plus de grâce, plus de cette noble simplicité que « vous aimez et que vous nous avez appris à regarder comme une « des qualités essentielles de tout ouvrage d'art. — Diable ! Gérard, « tu crois que le tableau gagnerait à ce changement ? — Je le « crois, mon cher maître. — Mais sais-tu que c'est une grande « affaire que de substituer une figure entière à celle-là que je « regretterai ? — Ah ! je le conçois, parce qu'elle est supérieure-

« ment venue et tout à fait belle. — Eh bien, je verrai cela, Gérard, « je réfléchirai. Je te remercie toujours bien de ton avertissement, « car tu as peut-être raison... » Gérard parti, David dit à Rouget : « Que penses-tu de l'idée de Gérard ? — Mais elle vaut la peine « d'être discutée. — Franchement, je la crois bonne. En y réflé-« chissant, oui, ce sera plus galant ; l'Impératrice intéressera « davantage, et l'Empereur aussi qui n'aura pas l'air de ne songer « qu'à lui. » David convint quelque temps après qu'il avait bien jugé. Rouget gratta du haut en bas la figure de Napoléon. Le maître en essaya au crayon bleu une autre qu'il exécuta ; c'est celle que tout le monde connaît : belle, pensive, sévère et gracieuse à la fois. »

(*A suivre*). PH. DE CHENNEVIÈRES.





ÉMILE BOILVIN



'ÉTUDE des eaux-fortes composant l'œuvre du peintre-graveur Émile Boilvin révèle en celui-ci un délicat tempérament d'artiste. Fin et spirituel dans l'indication de son dessin comme dans la conduite de sa pointe qu'il manie avec une souplesse incomparable, Boilvin sait aussi, lorsque le sujet l'exige, être coloré, chaud, vibrant, riche en valeurs savamment comprises. Il place, avec beaucoup d'à-propos, l'accent ou le reflet et fait valoir avec un goût extraordinaire les tons les plus discrets et les noirs les plus veloutés en les combinant et en les subordonnant heureusement. Par des accents mordants il réveille la délicatesse des valeurs ; par une légère enveloppe, il excelle à harmoniser l'ensemble sans monotonie et sans fadeur. Bien que, dans ses planches, il pousse le modelé aussi loin qu'il soit possible de le faire, il ne leur en conserve pas moins une grande liberté d'aspect, un accent de fraîcheur, qui prêtent à tout ce qu'il produit un charme extrême.

Né à Metz en 1845, Émile Boilvin fut peintre avant que d'être graveur, et cela se sent dans ses eaux-fortes. Comme peintre, de 1867 à 1878, il exposa aux Salons, irrégulièrement toutefois, des toiles d'un aimable coloris et d'une facture brillante ; élève de Pils,



EMILE BOILVIN

il aida son maître dans la décoration des voussures de l'escalier de l'Opéra, auxquelles collaborèrent également Paul Renouard et Georges Clairin.

Bientôt, Boilvin renonça en quelque sorte à la peinture, qui ne devint plus pour lui qu'un délassement, et se consacra définitivement à l'eau-forte, dont il avait fait une première et heureuse application, dès 1868, en gravant l'un de ses tableaux inspiré de Rabelais, la *Harangue de maître Janotus*, composition pleine d'esprit et de verve. Cette planche fut publiée dans le curieux album des *Sonnets et Eaux-fortes*, édité par Alphonse Lemerre ; elle accompagnait les vers suivants, signés Jean Vireton, pseudonyme de Catulle Mendès :

APRÈS LA HARANGUE

Quand maître Janotus eût tenu maints propos,
Touchant cloches, bourdons, lard de Troye et saucisses,
Non sans tousser, cracher et pareils exercices,
Tous cuidèrent crever de rire dans leurs peaux.

Eudémon et le bon Gymnaste sans repos
S'esclaffaient nez à nez, comme deux aruspices ;
Ponocrate jugea que rires sont épices
Et, béant de plaisir, huma quatorze pots.

Mais, quand, ouvrant sa bouche hilare et colossale,
Garguantua, pâmé, secoua la grand'salle,
D'un rire si profond qu'il faillit étouffer,

Alors on vit, parmi le fracas des ferrailles
Qui se heurtaient le long des joyeuses murailles,
Les cuirasses se tordre et les casques pouffer.

Attiré par l'illustration du livre, Boilvin publia vers le même temps, chez l'éditeur Ducrocq, un album humoristique : *Malbrough s'en va-t-en guerre*, dont les sujets dessinés et composés avec une verve et une fantaisie étincelantes, laissaient déjà pressentir, bien qu'ils fussent reproduits par un procédé mécanique (procédé Comte), le délicat et brillant aqua-fortiste. Les années suivantes, en effet, tout en continuant à peindre et à exposer par intervalles, Boilvin, se consacrant plus spécialement à l'illustration et à la gravure à l'eau-forte, ne tarda pas à conquérir dans cet art une des premières places.

Devenu graveur, Émile Boilvin collabora alors à la *Gazette des Beaux-Arts (Triomphe d'Amphitrite,* d'après Boucher, la *Dame au*

parasol, d'après Lancret, *Hérodiade*, d'après H. Lévy, *Charmeur de serpents*, d'après Fortuny, etc.) ; à l'*Art* (l'*Heureuse mère*, d'après Boucher); à la *Galerie Durand-Ruel* (*Paysages*, d'après Dupré et Rousseau) ; au *Livre d'or du Salon* (*Souvenirs*, d'après Chaplin, *Bacchus et Ariadne*, d'après Ranvier, un petit chef-d'œuvre dont nous reparlerons), etc. ; il composa et grava pour le céramiste Haviland, — à l'exemple de Bracquemond, — une suite de douze têtes de femmes pour décors d'assiettes ; cette suite d'eaux-fortes, qui fut tirée à quelques exemplaires seulement sur papier, est devenue rarissime. En 1875 et 1877, Boilvin affirma ses aptitudes de compositeur et de graveur par les suites de vignettes qu'il exécuta pour *Madame Bovary* et pour Rabelais. Enfin, en 1882 et 1883, la jolie suite de vignettes originales pour les œuvres de François Coppée, et la planche des *Bibliophiles*, d'après Fortuny, consacraient définitivement le fin et gracieux talent de Boilvin.

Dans les vignettes pour Fr. Coppée, — un des grands succès de la librairie moderne, — dessin, gravure, effet général, détail, tout est traité avec beaucoup de soin, de délicatesse et de goût. On sent dans ces planches, petites de dimension mais véritables chefs-d'œuvre dans l'art de la vignette, l'extrême conscience dont ne se départ jamais Boilvin, et cette merveilleuse entente des valeurs, cette incomparable habileté à distribuer la lumière, qui sont comme la caractéristique de son talent. Avec autant de souplesse qu'Edmond Hédouin, Boilvin a plus d'imprévu et un sentiment plus juste et plus varié des contrastes.

La grande eau-forte des *Bibliophiles*, fort connue des amateurs et des artistes, revêt l'importance d'une estampe originale. Dans une planche d'une telle dimension, où la délicatesse, — qualité dominante chez Boilvin, — semblerait devoir se noyer, éclipsée, submergée par les valeurs principales, elle concourt au contraire, par la façon dont elle est comprise, à l'embellissement et à la tenue de l'œuvre. Au bas de cette estampe, l'aqua-fortiste avait gravé son portrait à la pointe, une petite merveille, pétillante d'esprit, dont il existe trop peu d'exemplaires, ce croquis n'ayant figuré que sur quelques épreuves d'état.

Nous citerons encore, dans l'œuvre gravé de Boilvin, dont un catalogue complet aurait eu sa place ici, si l'artiste lui-même n'avait négligé de conserver l'ensemble de son œuvre de graveur :

La *Marine*, d'après Ziem, petite planche tout imprégnée d'air

et de lumière, gravée avec une délicieuse souplesse et trop peu connue parce qu'elle ne rentre pas dans les deux principales catégories de collections admises par le gros des amateurs : la grande estampe considérée surtout au point de vue de la décoration, et l'eau-forte originale ; cette *Marine*, par son format et son caractère d'interprétation, échappe donc à ces deux catégories.

Bacchus et Ariadne, de Ranvier : dans cette planche, des travaux très différents, mais se corroborant ingénieusement entre eux, donnent à chaque détail son aspect spécial en même temps que l'harmonie générale.

Bivouac pendant le blocus de Metz ; les *Pêcheurs* ; *Fillette au bain* ; *Agaceries* : œuvres originales, la première témoignant par ses repentirs et ses changements successifs des exigences de l'artiste pour lui-même.

La *Promenade dans le Parc*, d'après la toile de Watteau au Louvre (galerie Lacaze) : la sensation vibrante et chantante de l'air et de l'eau est rendue avec un talent exquis et un vif sentiment poétique, qui s'adapte admirablement au caractère de l'œuvre de Watteau ; ajoutons que, dans cette planche exposée au Salon de 1896, l'artiste faisant abstraction de la patine du temps, a tenu sa traduction un peu plus légère que le tableau original tel qu'il est actuellement.

Il faut mentionner encore : une *Tête de femme*, d'après Burne-Jones ; un portrait, gravé directement d'après nature, de l'habile et brillant graveur Paul Rajon, eau-forte qui figura à l'exposition nationale de l'eau-forte moderne (École des Beaux-Arts, mai 1896) ; le *Général Moreau et le lieutenant Dessoles*, d'après Meissonier, très belle planche où le rendu de l'effet de neige est extraordinaire ; le peintre-graveur Edmond Hédouin dans son atelier, d'après A. Leleux ; surtout le portrait de ce même artiste qui parut en tête du catalogue de sa vente ; enfin le *Christ*, d'après Dagnan-Bouveret, dernière estampe de Boilvin et l'une de ses plus attachantes : le charme poétique de l'œuvre du peintre est transposé ici avec une justesse qu'il serait difficile de surpasser et même d'égaler ; le graveur semblant se jouer avec les difficultés de la matière, l'a assouplie à sa pensée et comme frôlée de reflets, enveloppée de vibrations, caressée d'harmonies.

En un mot, l'œuvre de Boilvin se dégage merveilleusement lumineuse, intense, suggestive. Maintes autres planches seraient à citer dans l'œuvre de ce peintre-graveur ; nous nous conten-

tons d'attirer l'attention sur celles qui pour nous caractérisent le mieux ses tendances en art comme *créateur* et comme *traducteur*.

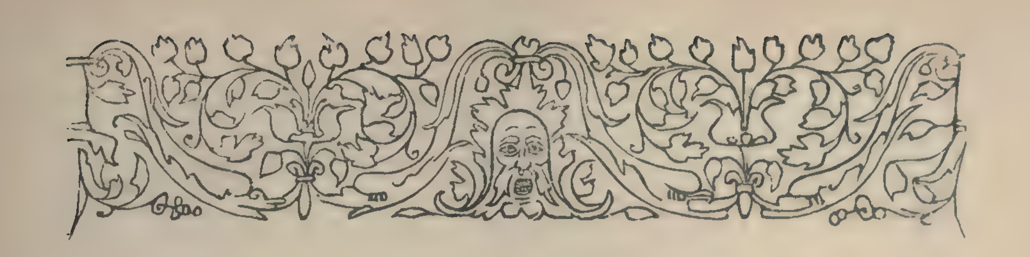
Émile Boilvin, qui a conservé la verve et l'enthousiasme de sa jeunesse, crée toujours avec la même science et la même conscience, avec la même persistante volonté de parfaire continuellement ; l'acquis, par le passé, le rend au contraire de jour en jour plus difficile. Il n'a jamais cessé d'être un artiste d'une grande probité, détruisant, grattant, effaçant, corrigeant, recommençant jusqu'à ce qu'il soit entièrement satisfait, et il n'est pas aisément satisfait. Cette extrême conscience nous prive peut-être quelquefois d'œuvres ou d'états intéressants, annulés, biffés, anéantis, mais elle conserve en tous cas un aspect parfaitement homogène à son œuvre où la planche quelconque n'existe pas.

Son œuvre malgré cela est considérable. M. Henri Beraldi en a donné un aperçu dans ses *Graveurs du XIXe siècle*, en 1885 ; depuis cette époque, cet œuvre s'est accru de planches de premier ordre, et c'est particulièrement ces dernières que nous avons cru devoir mentionner plus spécialement.

Boilvin, cela va de soi, a remporté bien des médailles au Salon ; ce qui paraît plus extraordinaire, c'est que son beau talent ne lui ait pas encore valu la médaille d'honneur. Si ses confrères savent apprécier toute la valeur de cet artiste, ils lui décerneront cette suprême récompense lorsqu'il exposera le merveilleux *Christ* que nous citions tout-à-l'heure. Il est vrai que, de son côté, Ferdinand Gaillard dont l'œuvre magistral est désormais consacré et va être exposé au musée du Luxembourg, est mort sans avoir eu cette satisfaction : il n'en reste pas moins le maître-graveur de l'*Homme à l'œillet*, de *Dom Guéranger* et de *Sœur Rosalie*. La valeur d'un artiste se mesure-t-elle toujours au nombre des récompenses ?

En terminant cette étude, formons un autre vœu : celui de voir, à son tour, l'œuvre de Boilvin réuni pareillement au musée du Luxembourg. Boilvin est un des premiers graveurs de ce temps, son œuvre s'impose donc si l'on veut représenter dignement l'estampe contemporaine dans cette série d'expositions. Et, à ce propos, souhaitons encore de voir, — si cela est possible toutefois, — ces expositions trimestrielles d'estampes se renouveler autrement que tous les ans.

LOYS DELTEIL.



CHRONIQUE



OUT ce qui touche à l'histoire parisienne a le privilège de ne jamais laisser indifférent le Conseil municipal de Paris. C'est un hommage, et l'un des plus enviables assurément, que l'opinion se plaît unanimement à rendre à l'assemblée municipale. Celle-ci vient de donner une nouvelle preuve du souci constant qu'elle marque pour tous les vestiges du Paris d'autrefois, en invitant le préfet de la Seine à constituer une commission, dite du « Vieux Paris », chargée expressément de rechercher tous ces vestiges, de veiller à leur conservation dans la mesure compatible avec les transformations jugées indispensables, ou, tout au moins, de conserver des documents et preuves authentiques de tous ceux dont la disparition est d'une inéluctable nécessité. Par ce moyen, des faits extrêmement regrettables ne se reproduiront plus, qui ont eu pour conséquence d'abolir jusqu'aux dernières traces de monuments qui présentaient un très grand intérêt pour l'histoire de Paris.

Déférant à cette invitation, dont l'initiative est due à M. Lamouroux, membre du Conseil municipal, le préfet de la Seine vient de constituer cette importante commission, dans laquelle figurent dix membres élus par le Conseil, et qui est ainsi composée : le préfet de la Seine, président; M. Lamouroux, membre du Conseil municipal, de la commission des travaux historiques et du comité des inscriptions parisiennes, vice-président; MM. Quentin-Bauchard, John Labusquière, Pierre Baudin, Louis Lucipia, Sauton, Véber, Breuillé, Blondel, Chassaigne-Guyon, Froment-Meurice, conseillers municipaux; le secrétaire-général de la pré-

fecture de la Seine; Arsène Alexandre, Augé de Lassus, Bunel, Jules Claretie, Léopold Delisle, Édouard Detaille, Formigé, Gosselin-Lenôtre, Jules Guiffrey, Laugier, Longnon, Ch. Lucas, Mareuse, Georges Montorgueil, Ch. Normand, Perrin, Victorien Sardou, Maurice Tourneux, Paul Viollet, Bouvard, Defrance, Leroux, Ralph Brown, Le Vayer, Cain, et le chef de cabinet du préfet de la Seine. Les fonctions de secrétaires de la commission, avec voix consultative, seront remplies par MM. Lambeau, Ch. Sellier et Tesson.

L'arrêté par lequel est instituée la commission prescrit, en outre, qu'elle devra, chaque année, soumettre au Conseil municipal un rapport sur ses travaux.

Le passé de la ville de Paris et son histoire n'ont pas seuls le privilège de solliciter les préoccupations artistiques du Conseil municipal. Celui-ci a pris, en effet, une délibération, que nous avons mentionnée en son temps, par laquelle il invitait l'administration à dispenser de la moitié des droits de voirie les propriétaires des quatre maisons qui auraient les plus belles façades, à construire sur la rue Réaumur nouvellement prolongée. Il a pensé que s'il accordait, en outre, une prime aux architectes chargés de construire ces maisons, ils apporteraient dans les plans des façades plus de soin et de recherche. S'inspirant de cette pensée, le Conseil municipal a accueilli la proposition, qui lui a été faite par sa commission compétente, d'allouer une prime de mille francs à chacun des architectes dont les façades seraient reconnues les plus remarquables, par un jury spécialement nommé à cet effet.

Au reste, cette innovation ne demeurera pas un fait isolé et s'appliquant seulement aux constructions à édifier sur la rue Réaumur. Chaque année, six maisons choisies parmi celles nouvellement construites et jugées dignes de cette faveur, seront exemptées de la moitié des droits de voirie, afférents à toute construction neuve, et l'architecte de chacune de ces maisons recevra une prime de mille francs.

Cette sorte de concours permanent sera jugé par un jury composé de cinq membres du Conseil municipal, du directeur du service d'architecture de la ville de Paris, de l'architecte-voyer ou de son adjoint et de deux architectes désignés par les concurrents.

Peut-être cette mesure stimulera-t-elle à la fois les propriétaires et les architectes à apporter plus de pittoresque, de goût et de style dans la construction de ces vastes maisons de rapport, dont les immenses façades à peu près uniformes donnent aux rues de Paris une monotonie d'aspect particulièrement déplaisante.

Le Directeur-Gérant, JEAN ALBOIZE.

CHATEAUDUN. — IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ TYPOGRAPHIQUE.

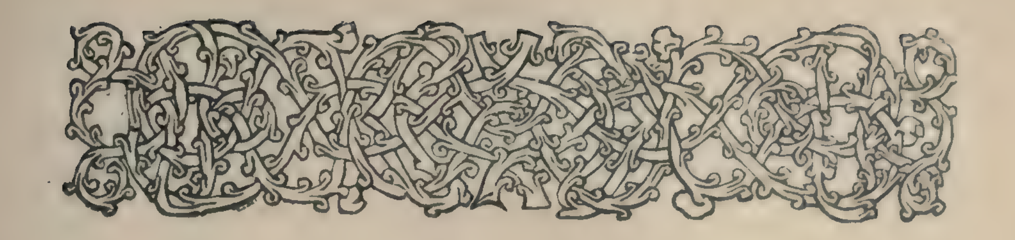


TABLE DES MATIÈRES

(NOUVELLE PÉRIODE : TOME XIV. — 1897 : SECOND SEMESTRE)

TEXTE

JUILLET

AOUT

SEPTEMBRE

OCTOBRE

NOVEMBRE

DÉCEMBRE

GRAVURES HORS TEXTE

JUILLET

AOUT

SEPTEMBRE

OCTOBRE

NOVEMBRE

DÉCEMBRE

GRAVURES DANS LE TEXTE



TABLE GÉNÉRALE

DE

L'ARTISTE

NOUVELLE PÉRIODE

De 1891 à 1897 inclus

TABLE GÉNÉRALE

DE LA NOUVELLE PÉRIODE DE L'*ARTISTE*

(De 1891 à 1897 inclus)

ABRÉVIATIONS

arch.	architecture	méd.	médaillon
bibl.	bibliographie	min.	miniature
d'ap.	d'après	p.	par
dess.	dessin	peint.	peinture
eau-f.	eau-forte	poés.	poésie
grav.	gravure	portr.	portrait
illustr.	illustration	sculp.	sculpture
lith.	lithographie	stat.	statue

I. — TABLE DES MATIÈRES

A

B

C

F

G

H

I

J

N

O

P

Q

R

S

II. — TABLE DES GRAVURES

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

T

V

W

Y

Z

III. — TABLE DES AUTEURS

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

M

N

O

P

Q

R

S

T

V

Fin de la table générale de la Nouvelle Période.

*Avec l'année 1898, commencera la Série Nouvelle de l'*ARTISTE.



